UNIVERSITÉ PARIS 8-VINCENNES-SAINT-DENIS
Pratiques et théories du sens
En Co-Tutelle avec
UNIVERSITY OF KENT – ENGLAND
School of European Culture and Languages

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8

Discipline: Langues et Littératures françaises

Présentée et soutenue publiquement

Par

Véronique GOVET

Le 19 novembre 2008

Titre:

Le métissage chez Marguerite Duras et Hanif Kureishi: Réhabilitation du concept de différence

Directeurs de Thèse:

Professeur Béatrice DIDIER, Université Paris 8
Professeur James S. WILLIAMS, University of London

JURY

Professeur Béatrice DIDIER
Professeur James S.WILLIAMS
Professeur Mireille CALLE-GRUBER
Professeur Edward HUGHES
Docteur Ana de MEDEIROS, Présidente du Jury

Résumé

Rencontre inattendue de Marguerite Duras et de Hanif Kureishi, ce travail tire son intérêt de l'analyse originale et personnelle que les deux auteurs-cinéastes donnent à lire mais également à voir et à entendre du concept de métissage. En marge de leurs contemporains et prédécesseurs lesquels l'analysent essentiellement dans le cadre de la littérature coloniale et postcoloniale, M.Duras et H.Kureishi ont la particularité de l'étudier pour la consécration et la réhabilitation de la notion de différence qu'il entraîne. Ebranlée en première partie du chapitre d'ouverture lorsque nous nous alignons sur la pensée de Daniel Sibony et montrons alors combien le métissage est lié à la notion d'entre-deux, la théorie selon laquelle le métissage participe à réhabiliter pleinement le concept de différence s'impose ensuite en maître. L'omniprésence de la disjonction pour point de départ, nous montrons comment elle parvient à arracher l'expression coupure-lien à la sphère de l'entre-deux et soulignons dans le même temps son pouvoir liant. Aboutissant à la conclusion que seule la disjonction peut donner sens à une œuvre chargée de métissage, nous resserrons les liens entre les deux notions et montrons ainsi comment les deux concepts participent au brouillage des frontières. Illustrée par le biais des didascalies et de la mise en voix de la marginalité, le floutage des frontières prend une dimension particulière lorsque nous nous intéressons au statut accordé à la norme. Détrônée de son centre, elle reste un élément constitutif de la marginalité et autorise à penser cette dernière en terme de métissage. Indissociables l'un de l'autre, les deux concepts le sont encore moins dans les deux derniers chapitres à l'occasion desquels nous proposons une lecture oblique du métissage par le biais de la sexualité et de l'instant. Le jeu de miroir entre les deux concepts oxymoriques démontré, nous concluons alors à une stratégie d'écriture visant à déstabiliser le lecteur occidental.

« Métissage » in the work of Marguerite Duras and Hanif Kureishi: Rehabilitating the concept of difference

Véronique GOVET

Doctoral Thesis

2008

Supervisor
Professor James S. WILLIAMS ***University of London, England***

In Co-Tutelle with
Professor Béatrice DIDIER ***Université Paris 8, France***

Abstract

By staging an unexpected meeting between Marguerite Duras and Hanif Kureishi, this study reveals how both writers succeed in shedding new light on the concept of “métissage”. Unlike many contemporary writers and critics who approach it only through colonial and postcolonial theories, M.Duras and H.Kureishi also consider it from other perspectives such as the visual and the oral. But this is not the only feature which distinguishes them. That they both study “métissage” in order to consecrate and rehabilitate the concept of difference it implies is indeed what sets them most apart. Though challenged in the first part of the opening chapter where the connections made between “métissage” and the “in-between” echo Daniel Sibony’s own approach of the “in-between” as a “coupure-lien”, the concept of difference is fully rehabilitated in the second part and even considered a paradoxical notion whose linking effect arises from its very disjunctive nature. Chapter 2 tightens the links between “métissage” and the margins and examines how both blur boundaries. Illustrated first through an analysis of stage directions and the *mise en voix* of the margins, the blurring of boundaries finally enables the norm to be revisited. Ousted from the centre, the norm remains an essential element of the margins and allows them to be referred to in terms of “métissage”. Hitherto inseparable, “métissage” and the margins are even more so in the last two chapters where the former is apprehended through the oblique, that is through sexuality and the instant, two concepts firmly associated with the margins. Having demonstrated the mirror effect of the oxymoronic concepts that are “métissage” and difference, this study concludes that both M.Duras and H.Kureishi develop a writing strategy aimed at destabilizing the western reader.

Mots-Clés:

Métissage, Différence, Entre-deux, Binarité, Tiers-espace, Race, Culture, Identité, Musique, Frontière, Passage, Devenir, Appartenance, Représentation, Conjonction, Disjonction, Violence, Folie, Norme, Marginalité, Ecriture filmique, *Outside*, Oralité, Voir, Déplacement, Oblique, Sexualité, Transgression, Interdit, Désir, Instant, Ecriture, Polyphonie, Imitation, colonialisme, postcolonialisme

Key-words:

Métissage, Difference, In-between, Binarity, Third-Space, Race, Culture, Identity, Music, Boundaries, Passage, Becoming, Belonging, Representation, Conjunction, Disjunction, Violence, Madness, Norm, Margins, *Ecriture filmique*, Outside, Oral, Seeing, Displacement, Oblique, Sexuality, Transgression, Forbidden, Desire, Instant, Writing, Polyphony, Mimicry, colonialism, post-colonialism

Nom et adresse de l’école doctorale en France:

Pratiques et Théories du Sens, Université Paris 8, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis, France

Name and address of the Department in England:

French Department. School of European Culture and Languages, University of Kent at Canterbury, Kent, CT2 7NF, England

Remerciements

Plus encore qu'une thèse, ce travail est le résultat d'un investissement de tous les instants et le fruit de rencontres précieuses.

Tout a commencé en 1996 lorsque je franchis la Manche pour venir étudier sur le campus de Canterbury. Etudiante en Master, je choisis pour mon mémoire de fin d'année de réfléchir à la façon dont Marguerite Duras et Nathalie Sarraute étaient parvenues à mettre leur vie en scène. Premier contact avec le Monstre Duras, premier vrai contact avec la recherche. Epaulée dans ma découverte par le Professeur James Williams, je ressentis rapidement l'envie de creuser plus avant des thématiques que j'avais négligées par manque de temps.

Sept ans s'écoulèrent. Reçue à mon CAPES d'anglais, je me consacrai alors entièrement à l'enseignement. « Vivoter » serait sûrement le terme que j'oserais utiliser aujourd'hui pour décrire mon état d'esprit de l'époque. Frustrée de ne pouvoir poursuivre dans la voie que je sentais être la mienne, je devais me résoudre à l'idée qu'il n'y aurait peut-être jamais de thèse…

Tout changea en 2003 lorsque le Professeur James Williams m'apprit la possibilité de faire une thèse en co-tutelle avec l'Université de Paris 8. Je fis alors la connaissance de Madame Béatrice Didier, Professeur émérite à l'Ecole Normale Supérieure ULM Paris et signai la convention, enchantée de renouer avec la recherche.

Si « Formidable » est aujourd'hui le mot qui me vient à l'esprit, c'est sans conteste grâce à tous ceux qui m'ont épaulée pendant toutes ces années. Disant cela, je pense tout particulièrement à mes deux directeurs de recherche, le Professeur James Williams et le Professeur Béatrice Didier. Patients, attentifs et disponibles, ils ont toujours répondu présents. Le Docteur Ana de Medeiros a elle aussi toute sa place sur cette page. Je la remercie de m'avoir fait confiance ce mercredi 29 mars 2006 et de m'avoir ainsi permis de lire mon premier papier devant plusieurs universitaires. Un grand merci également à Venetia Caine, amie de longue date maintenant, pour la pratique orale de la langue anglaise que chacune de nos conversations ont permise. Mon dernier remerciement, il ira à mes parents. Tels de parfaits entraîneurs, ils m'ont soutenue dans la difficulté, ont su trouver les mots pour me rassurer et m'ont donné le courage nécessaire à cette belle aventure qu'est l'écriture d'une thèse de doctorat.

A tous je dis une fois encore, MERCI.

Sommaire

INTRODUCTION

1 – M.Duras et H.Kureishi en contexte

Regrouper M.Duras et H.Kureishi dans un même travail peut paraître surprenant à bien des égards. Les répertorier sous l'étiquette « écrivains-cinéastes » du 20ème siècle ne doit en effet pas faire oublier qu'ils n'appartiennent pas à la même époque. Aujourd'hui décédée, M.Duras a commencé sa carrière littéraire et cinématographique bien avant H.Kureishi. Trente-trois ans séparent la date de publication de leurs premiers ouvrages. *Les Impudents* de M.Duras voit le jour en 1943 tandis que *Soaking the heat* de H.Kureishi n'apparaît qu'en 1976. Monstre sacré de la littérature et du cinéma français, M.Duras ne compte à ce jour pas moins de 120 romans, pièces de théâtre, essais et traductions, 19 films, 19 entretiens télévisés et radiophoniques et 45 articles, revues et préfaces contre 14 romans et pièces de théâtre pour H.Kureishi, 6 scénarios et 19 essais, articles et nouvelles. Parmi cette pléthore de productions, le prix Goncourt remporté en 1984 pour son ouvrage *L'Amant* n'est évidemment pas le seul à avoir contribué à lui donner un nom. Le film *Hiroshima mon amour* réalisé avec Alain Resnais en 1960 en est une autre illustration. Sur ces deux points de repère viennent se greffer des titres non moins célèbres tels *Un barrage contre le Pacifique, Moderato Cantabile* ou encore *Outside* pour l'écriture[1] et *Détruire dit-elle, Nathalie Granger, India Song* ou encore *Le camion* pour le cinéma[2]. Nettement moins reconnu sur la scène littéraire et cinématographique que son aînée, H.Kureishi est lui aussi parvenu à se faire un nom. Le succès remporté avec son film *My Beautiful Laundrette* sorti en 1985 y est pour beaucoup. Ce dernier laisse d'ailleurs présager une carrière cinématographique réussie. Un an après la première donnée au Festival du film d'Edimbourg, *My Beautiful Laundrette* remporte le prix du meilleur film de 1985 du Evening Standard. La même année en 1986, les New York Critics'Award et la nomination aux oscars pour le meilleur

---

[1] Cette sélection n'est en rien fortuite. Chacun des trois ouvrages présente de fait une particularité et joue un rôle déterminant pour une bonne compréhension de l'œuvre durassienne. Si le premier est aujourd'hui encore reconnu comme le roman fondateur de sa production centrée sur l'Indochine, le deuxième est quant à lui reconnu comme un tournant dans une production littéraire qui présente alors moults points communs avec le Nouveau Roman. Quant au troisième, il illustre la volonté délibérée de l'auteur-cinéaste de s'inscrire en marge de ses contemporains, position fort intéressante pour l'analyse à venir.

[2] Ce choix de productions filmiques est tout aussi pertinent dans la mesure où toutes renseignent sur l'auteur-cinéaste. Thème phare de l'écriture durassienne, la rébellion qui passe par la destruction apparaît de fait dans le premier titre. Autre combat de M.Duras, le féminisme est quant à lui évoqué dans le deuxième. L'Indochine chère à M.Duras est traitée dans le troisième. Celui-ci s'accompagne d'une vision expérimentale du film qui sera poursuivie dans *Le camion*.

scénario s'ajoutent à ces récompenses. Sa carrière littéraire n'est pas plus en reste. Son roman *The Buddha of Suburbia* est couronné du Whitbread Prize pour le meilleur roman en 1990 et est adapté pour la télévision anglaise la BBC, trois années plus tard en 1993. Dramaturge, auteur en résidence au Royal Court Theatre en 1982, H.Kureishi écrit un an plus tôt en 1981 *Outskirts,* pièce pour laquelle il reçoit le Prix George Devine puis adapte *Mère Courage* de Brecht.

A l'époque et au statut sur la scène littéraire différents s'ajoute une culture différente. L'enfance que M.Duras a passée en Indochine a profondément marqué ses productions écrites et cinématographiques. Manifeste dès 1950 avec *Un barrage contre le Pacifique,* l'intérêt de l'auteur-cinéaste pour la culture indochinoise ne se dément pas dans *L'Eden cinéma, L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord* et dans une certaine mesure dans *Le Vice-consul* et *India Song*. L'imprégnation de la culture indochinoise dans l'œuvre durassienne n'apparaît évidemment à aucun moment chez H.Kureishi. Ainsi, qu'il s'agisse de romans tels *The Buddha of Suburbia* et *The Black Album,* de pièces de théâtre telles *Borderline* et *Birds of Passage* ou encore de scénarios tels *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid,* tous et toutes mettent en scène des émigrés pakistanais et analysent leur intégration. Le choix de H.Kureishi de mettre en valeur cette problématique plutôt qu'une autre trouve bien entendu racine dans sa vie même. Né à Bromley en 1954 d'une mère anglaise et d'un père pakistanais, H.Kureishi fait partie de la première génération d'enfants originaires du Nouveau Commonwealth à être nés en Angleterre. Minorité au sein d'une minorité, il se distingue toutefois de N'Gugi wa Thong'o ou encore de V.S.Naipaul lesquels dénoncent la domination de l'occident et prônent alors la coupure nécessaire avec la langue anglaise pour qui souhaite atteindre l'authenticité.

Ces remarques générales posées, il convient maintenant de nous attarder sur les influences littéraires et cinématographiques de ces deux auteurs-cinéastes. Contrairement à ce qui précède et par souci de traitement équitable, M.Duras et H.Kureishi seront à cette occasion traités séparément et dans l'ordre chronologique. Loin de ne souligner que leurs différences et ne retenir qu'elles, cette analyse aura ainsi pour finalité première de présenter chacun des deux auteurs-cinéastes, de montrer leur ancrage dans la tradition littéraire et

cinématographique de leurs pays respectifs et de justifier alors un rapprochement qui, même s'il peut paraître surprenant au premier abord, s'avère finalement des plus intéressants.

Connue pour son approche originale et personnelle de la littérature, M.Duras appartient désormais au cercle fermé des auteurs-cinéastes qui ont marqué et influencé leur époque. Parler d'appartenance est important à plus d'un titre. Le prix Goncourt remporté pour *L'Amant* en 1984 ne témoigne en effet pas uniquement de la reconnaissance par ses pairs sur la scène littéraire, il marque également l'entrée de M.Duras dans la norme et autorise des comparaisons, des rapprochements avec d'autres de ses contemporains dont les Nouveaux Romanciers. Nouvelle forme d'écriture qui a pour objectif de mettre à bas toutes les traditions littéraires validées jusque là, le Nouveau Roman apparaît dès les années 50 sous la plume de romanciers tels N.Sarraute dans son recueil « L'Ere du soupçon »[1] puis est ensuite théorisé par Alain Robbe-Grillet dans son ouvrage publié en 1963, intitulé *Pour un nouveau roman*[2]. A l'instar de N.Sarraute, A.Robbe-Grillet s'attaque lui aussi au personnage de récit traditionnel mais également à l'histoire écrite jusque là, ainsi qu'à l'engagement de l'écrivain soucieux de donner sa place à l'homme dans le monde. La subversion est alors le mot d'ordre. Le rejet d'une intrigue au sens traditionnel du terme, le rôle majeur accordé à la parole, la consécration de l'instant au détriment de la durée pour mieux retranscrire le concept de simultanéité, la mort du personnage balzacien ou encore le regard sont autant d'exemples illustrant le renversement d'un ordre jusque là accepté de tous. Balayés d'un revers de main par M.Duras elle-même à l'occasion de l'élaboration de sa biographie avec Laure Adler[3], les parallèles qu'il est possible d'établir entre elle et le Nouveau Roman s'imposent pourtant à la lecture de ses œuvres. A l'instar des Nouveaux Romanciers, M.Duras accorde en effet elle aussi une importance moindre au personnage. La désincarnation du personnage réduit à une voix n'est pas la seule illustration témoignant de

[1] Nathalie Sarraute. *L'Ere du soupçon.* Paris : Folio Essais, 1987.
[2] Alain Robbe-Grillet. *Pour un Nouveau roman.* Paris : Gallimard, 1964.
[3] Au sujet du parallèle souvent établi entre M.Duras et le Nouveau Roman, Laure Adler écrit : « Ce parallèle irrite au plus haut point Marguerite qui en profite pour régler des comptes avec le Nouveau Roman, étiquette dont on l'affuble souvent et qu'elle récuse violemment. Non, elle ne comprend rien au Nouveau Roman auquel elle a toujours été étrangère et dont elle dénonce les procédés quelquefois caricaturaux d'expérimentation du langage », Laure Adler : *Marguerite Duras,* Paris, Gallimard, 1998, 408.

l'influence du Nouveau Roman sur son œuvre. Dans son ouvrage consacré à l'analyse du Nouveau Roman, Roger-Michel Allemand note plusieurs autres similitudes qui nous confortent dans l'idée qu'il est bel et bien possible de parler d'appartenance à cette école littéraire. Le choix de la rupture chronologique, des personnages désincarnés ou stéréotypés, des bifurcations de la narration ou des déboîtements de l'espace »[1] sont ainsi autant d'exemples témoignant de l'influence du Nouveau Roman. Tournant dans sa carrière d'écrivain, *Moderato Cantabile* est l'occasion pour l'auteur d'ouvrir sa narration à de nouvelles modalités :

> Les données événementielles se raréfient et les dialogues accèdent au premier plan, suscités de plus en plus souvent par un banal fait du quotidien. La création s'oriente vers une prose elliptique, violente, épurée jusqu'à l'essentiel, entrecoupée de gestes ébauchés et de dialogues muets[2].

L'ancrage de M.Duras dans le Nouveau Roman est également notoire dans son ouvrage *L'Amant.* Remise en cause, pour ne pas dire subversion des codes de l'autobiographie définis par Philippe Lejeune, *L'Amant* se caractérise par trois données essentielles[3]. Le manque de direction est la première à considérer. A l'instar des nouveaux autobiographes, M.Duras confie dans *L'Amant* l'absence de centre à sa vie[4]. Moyen de tracer un chemin, une ligne vers une identité retrouvée, l'écriture a tout autant sa raison d'être lorsqu'il est question du « contrat de sincérité ». Nécessaire pour Philippe Lejeune, ce type de contrat est évincé par le personnage-narrateur laquelle affirme que l'histoire de sa vie n'existe pas. Disant cela, elle rejette l'idée de ne narrer que la vérité et note ainsi son désir de la mêler à des éléments fictifs. Confortés dans notre idée qui suggérait une affiliation de M.Duras au Nouveau Roman, nous le sommes encore davantage lorsque nous considérons la troisième et dernière donnée. Celle-ci met en effet l'accent sur la fragmentation et le mouvement du texte.

---

[1] Roger-Michel Allemand. *Le Nouveau Roman.* Paris: Ellipses, 1996, 33.
[2] Ibid, 69.
[3] Dans son ouvrage Roger-Michel Allemand retient trois données essentielles qui caractérisent selon lui les Nouvelles Autobiographies : « *Primo,* le Nouvel Autobiographe ne sait pas où il est et où il va, et c'est pour cela qu'il se met à écrire ; *secundo,* il n'est en rien obligé de souscrire au « contrat de sincérité » défini par Philippe Lejeune et peut tout à fait inventer des opérateurs textuels imaginaires, parce que la vérité biographique de l'être ne préexiste pas à l'écriture mais se constitue dans elle ; *tertio,* les éléments mnésiques sont fragmentaires et mobiles, et il faut leur préserver ces qualités pour conserver toute sa vie à l'existence et ne pas composer un autoportrait figé, monolithique et artificiel ». Ibid, 89-90.
[4] « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne ». Marguerite Duras. *L'Amant.* Paris: Les Editions de Minuit, 1984, 14.

Constantes des nouvelles autobiographies, ces deux points figurent également dans *L'Amant*. Rédigé à la manière d'un patchwork, l'ouvrage se donne en effet à lire comme une suite de paragraphes dont l'agencement et la composition finale laissent paraître un texte en mouvements constants.

L'appartenance ou l'affiliation même involontaire de M.Duras à une tradition littéraire est toute aussi recevable dans le cas de H.Kureishi. Fruit d'un mariage mixte, H.Kureishi est souvent perçu comme un écrivain postcolonial[1]. Considéré par la critique comme un disciple de Salman Rushdie, l'écrivain anglo-pakistanais donne la parole aux anciens colonisés, aujourd'hui installés en Angleterre. Le renversement du pouvoir contenu dans l'expression de S.Rushdie, « the empire writes back to the centre » est partagé par H.Kureishi. Lui aussi s'applique en effet à reconnaître une théorie postcoloniale qui aurait pour finalité de faire tomber la théorie européenne de son piédestal[2]. Cette prise de pouvoir passe naturellement par le langage. A l'instar de son prédécesseur[3], H.Kureishi accorde une place notoire au langage qui apparaît alors comme « the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conception of 'truth', 'order' and 'reality' become established »[4]. Plus encore qu'un « moyen », un « intermédiaire » qui donne rigueur et sens à la réalité, le langage est l'outil, l'arme de la littérature postcoloniale. La raison à cela est que le langage s'approprie. La prise de pouvoir qui découle de cette appropriation de la langue en particulier et du langage en général entraîne à son tour une transformation et

[1] La mention « écrivain postcolonial » souvent attribuée à H.Kureishi se retrouve à la lecture des articles critiques publiés à son sujet. Nombreux sont en effet ceux qui se sont intéressés exclusivement à cette partie de son écriture au détriment d'autres de ses thèmes telle la réflexion sur ce que signifie « être anglais » aujourd'hui à Londres pourtant jugés plus à propos par l'auteur lui-même.

[2] Cette idée, quoi que non appliquée à H.Kureishi, apparaît également dans l'ouvrage de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin intitulé *The Empire Writes Back.* Dès l'introduction, ils notent en effet: « One of the major purposes of this book is to explain the nature of existing postcolonial theory and the way in which it interacts with, and dismantles, some of the assumptions of European theory ». Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire writes back, theory and practice in postcolonial literatures.* London: Routledge, 1989, 12-13.

[3] Salman Rushdie se distingue d'autres écrivains postcoloniaux tels Ngugi Wa Thiong'o ou encore V.S.Naipaul pour ce qui est de la question du langage. Contrairement à ces deux derniers qui prônent une « décolonisation de l'esprit » sous peine de ne jamais être reconnus comme des auteurs authentiques, S.Rushdie revendique l'utilisation systématique de la langue anglaise qui n'a d'ailleurs selon lui aujourd'hui plus rien à voir avec ce qu'elle a pu être par le passé. L'empire a su riposter et ce faisant a introduit de nouveaux rythmes, de nouvelles histoires et de nouveaux angles. Voir l'article de Salman Rushdie à ce sujet, Salman Rushdie, « The Empire Writes Back with a vengeance », *The Times*, 3 juillet 1982.

[4] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, op. cit., 7.

une subversion de la langue standard et permet ainsi aux anciens colonisés de s’exprimer pleinement :

> In order to focus on the complex ways in which the English language has been used in these societies, and to indicate their own sense of difference, we distinguish in this account between the ‘standard’ British English inherited from the empire and the English which the language has become in post-colonial countries. Though British imperialism resulted in the spread of a language, English, across the globe, the English of Jamaicans is not the English of Canadians, Maoris, or Kenyans. We need to distinguish between what is proposed as a standard code, English (the language of the erstwhile imperial centre), and the linguistic code, English, which has been transformed and subverted into several varieties throughout the world.[1]

La prise de pouvoir par le biais du langage apparaît à plusieurs occasions. Chacune des productions de H.Kureishi met en effet en scène des Pakistanais émigrés à Londres. La représentation du monde donnée à lire par ces derniers nous amène cependant à nuancer le rôle donné jusqu’ici au langage. De fait, même s’il se l’est approprié, un mot anglais aussi neutre soit-il prononcé par un Pakistanais n’a plus tout à fait le même sens certes, mais il reste un mot anglais, révélateur de l’empreinte de la culture occidentale. Cette appartenance littéraire apparaît à plusieurs reprises dans l’œuvre de H.Kureishi. Le poids accordé à l’intertextualité dans chacun de ses ouvrages témoigne ainsi de l’empreinte des classiques de la littérature anglaise sur un auteur qui a su intégrer le passé colonial à une histoire post-coloniale. Partie intégrante de l’histoire de *The Buddha of Suburbia*, *The Jungle Books*[2] de Rudyard Kipling ne peut par exemple en aucune façon être réduit à une simple référence témoignant de l’ancrage de son écriture dans la culture occidentale. Il donne en effet tout son sens au texte et éclaire le lecteur quant à l’évolution du personnage principal, qui, loin d’être intégré à la société anglaise, se retrouve à la fin du livre, donc de son initiation, à interpréter le rôle de Mowgli. Si ce roman éclaire le sens du texte, d’autres ouvrages ont également laissé leurs empreintes sur l’œuvre de H.Kureishi. Bart Moore-Gilbert établit des parallèles entre Omar et Johnny de *My Beautiful Laundrette* et Aziz et Fielding de *A Passage to India* de E.M Forster, dont H.Kureishi était un fervent admirateur :

> To some degree, the relationship between Imran and Joe (and, indeed, between Omar and Johnnie in *Laundrette*) recalls the one between Aziz and Fielding in

[1] Ibid, 8.
[2] Rudyard Kipling. *The Jungle Books.* London: Penguin Popular Classics, 1994.

> Forster's text, with a similar – though less bitter – separation at the end – and there is a shared interest in the problems and possibilities of cross-cultural understanding.[1]

Plus loin, c'est à Charles Dickens qu'il fait allusion: « A more obvious source for Alice is Miss Havisham in Dickens's *Great Expectations* »[2]. Indice pointant l'empreinte de la tradition anglaise sur son écriture, l'intertextualité n'est pas la seule preuve témoignant de l'ancrage de H.Kureishi dans ce pays qui l'a vu naître. A l'instar de M.Duras qui met l'accent sur un style épuré, H.Kureishi met lui aussi un point d'honneur à décrire la société anglaise de ces trente dernières années dans son plus simple appareil. Le portrait réaliste qu'il brosse de l'Angleterre des années Thatcher avec son lot de chômage et de tensions sociales et le vocabulaire grossier voire obscène qui l'accompagne sont autant de similitudes entre H.Kureishi et le réalisme social. D'ordinaire caractérisé par la volonté des auteurs de ne se pencher que sur une classe ouvrière décrite sans fioritures, le réalisme social n'apparaît pas du tout de la sorte dans les années 80. Nullement concernés par la classe ouvrière, les romanciers, dont H.Kureishi, lui préfèrent en effet une description de la classe moyenne et de ses difficultés socio-économiques.

Notoire dans leurs écritures respectives, l'ancrage de M.Duras et de H.Kureishi dans la tradition de leurs pays respectifs l'est tout autant lorsqu'il est question de leurs productions cinématographiques.

La « Nouvelle Vague » qui déferle sur la France des années 60 est au cinéma français ce que le Nouveau Roman est à la littérature. A l'occasion de ces années de rupture, le cinéma fait lui aussi sa révolution. En attestent les cahiers du cinéma[3] en attestent, place est alors donnée au cinéma d'auteurs. Prenant en charge la totalité de la création du scénario au montage, les auteurs-cinéastes affichent une nette préférence pour les acteurs débutants inconnus du grand public. A cela s'ajoute un matériel cinématographique lui aussi renouvelé. Les caméras légères, les pellicules sensibles ou encore le son synchrone facilitent les tournages dans la rue au détriment de ceux en studio

[1] Bart Moore-Gilbert. *Hanif Kureishi, Contemporary World Writers.* Manchester: Manchester University Press, 2001, 25.

[2] Ibid, 25.

[3] Revue de cinéma française créée en avril 1951 par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca et Léonide Keigel, *les Cahiers du cinéma* sont célèbres pour avoir aidé les cinéastes de la Nouvelle Vague dont Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et François Truffaut, à faire leurs premières armes comme critiques au sein d'une même revue ; A cette occasion, ils ont forgé leur conception du cinéma et ont inventé « La Politique des Auteurs » avant de se lancer dans la réalisation.

comme il était d'usage jusque là. Mot d'ordre, l'anticonformisme n'est évidemment pas sans déplaire à la scénariste Duras qui travaille alors en étroite collaboration avec le cinéaste Alain Resnais pour son film *Hiroshima mon amour* dont elle est la scénariste. Figure du cinéma français, A.Resnais a révolutionné le langage cinématographique. Il a pour cela organisé son récit en mettant en valeur tour à tour l'image ou le son. Ce va-et-vient entre l'image et le son cher à Alain Resnais est un élément qui demeure indissociable de l'œuvre cinématographique de M.Duras. *La femme du Gange, India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert* ou encore *Le camion*, reprennent tous ce même schéma qui vise à abolir, voire à nier les formes traditionnelles du cinéma français. A noter également que la forme n'est pas la seule préoccupation de M.Duras. Elle est de fait tout aussi soucieuse de poursuivre ce que lui a proposé A.Resnais quant à son approche de la mémoire. A l'instar d'Alain Resnais qui s'est appuyé sur les mémoires collectives et individuelles pour structurer ses productions filmiques, M.Duras lui voue elle aussi un véritable culte. Qu'il s'agisse de ses productions écrites ou cinématographiques, nombreuses sont en effet celles qui ont pour thématique la mémoire. Déjà évoquée plus haut, la mémoire collective est travaillée dans le cadre des œuvres ayant pour cadre la deuxième guerre mondiale. Ancrage dans un moment précis de l'histoire, la mémoire est également chez M.Duras analysée pour elle-même. *L'Amant* et *Le Vice-consul* en sont deux illustrations probantes. Dans les deux cas, l'écriture peut se lire comme un moteur de mémoire, elle seule permettant la réactivation du souvenir. C'est ainsi que à l'instar de la narratrice dans *L'Amant* qui couche un moment précis de son existence sur le papier, la mémoire de la mendiante est réactivée et ce, même si de façon oblique par le personnage Peter Morgan qui se fait narrateur pour l'occasion.

L'influence de la tradition anglaise sur le cinéma de H.Kureishi est elle aussi intéressante dans la mesure où elle oriente la lecture de ses productions. Volontairement en marge du cinéma hollywoodien, le « cinéma national » britannique entend lutter contre la domination américaine et revendique ainsi son désir de non-conformité à la norme. La résistance au géant américain peut, selon Andrew Higson, se faire de trois façons :

> First, there is the possibility of collusion with the American film industry in jointly exploiting the domestic market through the distribution and exhibition of American films.
> […]
> A second policy is direct competition with the American film industry on its own terms by creating a strong domestic economic base with sufficient capital to support production and distribution on the same scale as Hollywood.
> […]
> There is thirdly the possibility of product differentiation. This involves producing films with distinctively indigenous attractions and a qualitatively different regime of experiences and pleasures, generally on a budget small enough to make it feasible to generate a profit from the home market alone.[1]

C'est bien sûr la troisième et dernière forme qui retiendra ici l'attention, elle seule proposant l'exploration de domaines peu traités, car considérés comme marginaux. La marginalité n'attirant pas les gros budgets, celle-ci est réservée aux petites compagnies indépendantes qui s'appliquent à donner tout son sens au cinéma britannique. Ces dernières ont d'ailleurs tout loisir d'innover grâce à l'existence de la chaîne de télévision Channel Four. Créée au début des années 80, dans le but de faire face aux problèmes économiques auxquels l'industrie du film en Angleterre se trouve confrontée, la chaîne de télévision fonctionne en étroite collaboration avec les compagnies indépendantes auprès desquelles elle se fournit[2]. Diffusé en 1985, deux ans avant *Sammy and Rosie Get Laid, My Beautiful Laundrette* devient non seulement comme le note John Hill « The archetypal Film on Four »[3], mais il confirme également la participation active de H.Kureishi à la création d'une identité nationale. Cette idée le motive d'autant plus que cela l'invite selon John Hill à poursuivre dans sa problématique et à approfondir alors ce que signifie « être anglais » aujourd'hui à Londres:

> Embodied here is a desire for Englishness – but not the archaic Englishness of the heritage genre or of London's bourgeois society theatre. It is, on the contrary, a desire for a modern representation of England and Englishness, stressing some of the key themes of modernity – the city, industry, social change, a discovery of the under-classes and so on.[4]

---

[1] Andrew Higson. *Waving the Flag, Constructing a National Cinema in Britain.* Oxford: Oxford University Press, 1995, 9-11.
[2] Dans son ouvrage consacré à l'analyse du cinéma britannique dans les années 80, John Hill compare les trois compagnies de télévision anglaise que sont la BBC, ITV et Channel Four et note: « Unlike the existing BBC and ITV companies, Channel Four did not see itself operate as a production house but either purchased or commissionned work from independent production companies,the ITV companies or foreign sources ». John Hill. *British Cinema in the 1980s.* Oxford: Oxford University Press, 1999, 54.
[3] « Perhaps the most notable example of full funding, however, was *My Beautiful Laundrette* (1985), a film which initially looked quite uncommercial but subsequently proved to be one of the channel's biggest successes of the 1980s and virtually became identified as the archetypal Film on Four » Ibid, 56.
[4] Ibid, 16.

L'appartenance de H.Kureishi à cette mouvance est indéniable. Chacun de ses films participe en effet à donner une représentation de cette nouvelle Angleterre. Les classes défavorisées, touchées par le chômage, la drogue et l'alcool, occupent le devant de la scène et détrônent ainsi les classes plus aisées. Leur mise en scène est une des caractéristiques du cinéma anglais qui a su par ce biais se libérer du joug de Hollywood. Cette émancipation, Annette Bouju l'explique dans une rapide introduction au cinéma britannique par le fait qu'il « se démarque du cinéma américain en préférant à la peinture édulcorée du rêve hollywoodien la vision réaliste du monde quotidien »[1]. Et de poursuivre : « c'est cette manière de constat social, toujours sincère et souvent drôle, qui fait son originalité »[2]. Il s'ensuit une véritable apologie du cinéma vérité, un cinéma qui s'inscrit en réaction contre un cinéma plus traditionnel. Cela est particulièrement vrai du cinéma des décennies 80-90. Celui-ci est en effet indissociable du gouvernement Thatcher. Comme le montre John Hill, l'étude de l'empreinte du thatchérisme sur le cinéma est incontestable, et ce, même si elle a été longtemps dénigrée :

> However, from the perspective of studies of the British cinema, the relationship between the politics and the cinema of the 1980s does not appear so negligible. Indeed, it is the links with Thatcherism that are often taken to be one of the most significant aspects of the cinema of the period. This relationship has largely been thought of in terms of the ideas, and ideologies, which the films of the period suggest.[3]

Parler de Thatchérisme ne doit toutefois pas amener le spectateur à voir la volonté du gouvernement de l'époque de contraindre les producteurs à inculquer aux spectateurs une certaine idéologie. John Hill voit en cela une autre différence notable avec les productions d'Hollywood de l'époque, fortement influencées par le gouvernement conservateur de Ronald Reagan :

> While in the case of Hollywood cinema of the 1980s, it is often argued that a rightward turn is detectable this is not so evident with British cinema of this period […] So while the rightward turn of American cinema in the 1980s has been associated with a revival of morally conservative, entrepreneurial, and militaristic themes, it is difficult to identify an equivalent trend in British cinema.[4]

---

[1] Annette Bouju. *Les Arts* in *Le monde anglophone* sous la direction de Marie-Hélène Valentin, Paris: Hachette Livre, 2001, 270.
[2] Ibid, 270.
[3] John Hill, op. cit., 17.
[4] Ibid, 17.

Seront davantage retenus de l'époque Thatcher, la violence, le chômage ou encore le racisme. Ces thèmes récurrents dans les productions cinématographiques touchent de plein fouet une classe moyenne épargnée jusque là par la crise socio-économique. L'influence du réalisme social noté plus haut au sujet de son écriture est tout aussi manifeste dans son approche du cinéma. A cette occasion, H.Kureishi fait en effet la part belle à la triste réalité socio-économique de l'Angleterre des années Thatcher. Les références négatives au premier ministre abondent dans chacune de ses productions et nombreuses sont les descriptions de chômeurs, de violence ou de racisme[1].

L'appartenance à une tradition cinématographique différente n'est pas le seul point qui distingue M.Duras de H.Kureishi. Leur attitude face au cinéma en est une autre. Ainsi, contrairement à M.Duras qui, mécontente, voire dans certains cas révoltée des adaptations cinématographiques de certains de ses ouvrages littéraires[2], s'est ensuite décidée à passer derrière la caméra pour alors adapter elle-même ses ouvrages, H.Kureishi a travaillé non sans plaisir avec le réalisateur Stephen Frears[3] avant de devenir à son tour le producteur de *London Kills Me* en 1991. Au comportement différent face aux réalisateurs s'ajoute une conception du cinéma tout aussi différente. Adepte du cinéma abstrait à but non lucratif, M.Duras revendique sa spécificité par rapport à ceux qu'elle nomme dans *Les Yeux Verts* « les professionnels », ou encore ces « reproducteurs de cinéma » qui font dans le quantitatif et soulignent ainsi

---

[1] A noter que la tradition ou devrions-nous dire la spécificité anglaise dont il est ici question au sujet de H.Kureishi se poursuit dans les années 90 avec des productions cinématographiques regroupées sous le nom de « dole movies ». Parmi ces films qui mettent en avant les problèmes de chômage auxquels la société anglaise se trouve confrontée figurent *Brassed Off* (1996) de Mark Herman, *The full Monty* (1997) de Peter Cattano ou encore *Naked* de Mike Leigh, primé au Festival de Cannes en 1993.

[2] L'adaptation de son roman *Un barrage contre le Pacifique* par René Clément en 1958 et celle de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud en 1992, sont sans doute les deux exemples les plus notoires du mécontentement de M.Duras. Pour preuve de l'impact de ces deux films sur sa vie, les nombreuses pages que Laure Adler consacre à ces deux scénaristes dans sa biographie. Au sujet du film de R.Clément et de sa réception par M.Duras, L.Adler écrit : « En fait, malgré l'amitié qui les lia, Duras n'aima jamais le film de René Clément. […] Duras s'est sentie trahie et déshonorée ». Son mécontentement n'atteint toutefois pas les proportions de celui ressenti envers J-J.Annaud. Dans sa biographie, Laure Adler cite les propos de J-J Annaud et confirme ainsi la violence des relations entre les deux cinéastes: « A partir de ce moment là, explique J-J.Annaud, on est entré dans une seconde phase où elle m'insultait ». Laure Adler, op.cit., 336 et 562.

[3] Intimidé par le réalisateur, H.Kureishi se contente dans un premier temps de glisser les scénarios dans sa boîte aux lettres avant de se sauver en courant. Ce stade passé, il s'instaure ensuite entre les deux hommes une réelle amitié, une réelle complicité. Ainsi, contrairement à M.Duras, H.Kureishi travaille en étroite collaboration avec S.Frears. En atteste le journal « Some Time With Stephen : a Diary », le film *Sammy and Rosie Get Laid* est une œuvre réalisée à deux. Les deux hommes travaillent ensemble à l'élaboration du film et discutent chacune des étapes de son élaboration. Voir « Some Time with Stephen: A diary » in Hanif Kureishi: *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics*, London: Faber and Faber, 2002, 127-199.

« l'échec commercial » de ses films[1]. Caractéristique de M.Duras, cette approche élitiste du cinéma s'oppose à celle de H.Kureishi. Ce dernier rejette en effet catégoriquement les travaux de M.Duras qu'il taxe de « dead-end »[2] et s'applique ainsi à produire des films commerciaux destinés au grand public.

2 – M.Duras et H.Kureishi : deux auteurs-cinéastes avec des intérêts communs

Ces pages qui n'ont fait que de souligner l'incompatibilité apparente entre M.Duras et H.Kureishi ne doivent pas pour autant amener à un jugement catégorique qui rendrait toute tentative de rapprochement impossible. S'il est indéniable que les méthodes retenues par chacun sont fort distinctes, de nombreux points communs les rapprochent.

Le fait que M.Duras et H.Kureishi partagent un intérêt commun pour le cinéma ou l'écriture de scénarios est une première justification de leur rapprochement. A ce stade, il n'est plus question de les opposer mais bien de les réunir. Le passage de leurs productions écrites au cinéma ou à la télévision est de fait systématique. C'est en effet le cas de huit œuvres pour H.Kureishi et de dix-neuf pour M.Duras. Si les œuvres écrites n'ont pas toutes été adaptées ou transposées au cinéma par M.Duras et H.Kureishi eux-mêmes, elles témoignent toutefois toutes de leur propension à devenir images. A l'écran, le texte prend visage. Les acteurs prêtent corps et voix aux mots et contribuent ainsi à orienter la lecture de l'écrit. Celui-ci ne sera en effet plus perçu de la même façon par le lecteur à qui le nom d'un personnage évoquera immédiatement l'acteur à l'écran. Opération somme toute classique, l'adaptation cinématographique ne doit toutefois pas être perçue de la même façon chez M.Duras et H.Kureishi. De fait, si H.Kureishi considère le cinéma comme un moyen de raconter une histoire, de donner corps et voix à ses personnages de papier, M.Duras perçoit quant à elle l'image comme un moyen de détruire des écrits dont elle n'est jamais satisfaite. Notoire, cette approche

[1] Dans *Les Yeux Verts*, M.Duras consacre de nombreux articles à expliquer sa position marginale en matière de cinéma. Le plus détaillé est celui intitulé « Faire du cinéma ». Elle y traite de sa non-intégration par les professionnels qui rejettent son cinéma mais également de son refus de faire des films commerciaux avec pour seule finalité l'argent et les salles combles. Voir Marguerite Duras. *Les Yeux Verts* nouvelle édition. Paris : *Les Cahiers du cinéma*, 1980 et 1987.

[2] « I'd hated the Robbe-Grillet, Duras and Sarraute method, which I found arid, dull a dead-end » in Hanif Kureishi. *Plays 1, The King and Me, Outskirts, Borderline, Birds of Passage.* London : Faber and Faber, 1992, xviii.

différente du cinéma ne doit cependant en aucun cas séparer ces deux auteurs-cinéastes. Le statut que chacun confère au visuel dans la quasi-totalité de leurs productions invite en effet à explorer bon nombre de similitudes. Sollicité en permanence, le regard est omniprésent. Davantage que d'une thématique, il convient de parler d'une esthétique. Présent à tous les niveaux – diégétiques et extra-diégétiques – le regard offre nombre de similitudes avec l'œil de la caméra qui suit l'évolution des personnages jusque dans leur intimité. Développées plus loin dans ce travail, les scènes de voyeurisme sont un premier indice témoignant de l'importance du regard. Ce dernier est en effet doté d'un tel poids qu'il parvient à brouiller les frontières entre écrit et visuel et donne ainsi à voir l'invisible et l'indicible. La photo de famille de *L'Amant,* qui n'existe pas mais que chacun connaît pour l'avoir déjà vue en est une illustration. L'ambiguïté visuel-écrit qui ressort des œuvres est travaillée à l'extrême chez M.Duras dans la mesure où celle-ci lui ajoute une autre dimension : l'oralité. A aucun moment, les clivages traditionnels visuel-écrit-oral ne sont en effet mieux dépassés que lorsque l'auteur-cinéaste donne à voir un écran noir duquel émanent des voix.

Autre point commun aux deux auteurs-cinéastes, la musique joue elle aussi un rôle primordial pour une bonne compréhension de leurs productions respectives. Longuement développées plus loin dans ce travail, nous nous contenterons ici de pointer l'utilisation plus poussée que M.Duras en fait et de noter alors que si le rock n'roll rythme les productions de H.Kureishi, les morceaux de musique classique retenus par M.Duras amènent quant à eux à entendre l'ensemble de ses productions telle une variation.

Premières similitudes entre M.Duras et H.Kureishi, le cinéma et la musique ne sont pas les seuls à pouvoir justifier un possible rapprochement. L'attention particulière que chacun des deux auteurs-cinéastes prête à la vie politique de leurs pays respectifs abonde également en ce sens.

Les trois ouvrages de M.Duras que sont *Hiroshima mon Amour* sorti en 1960, *Abahn, Sabana, David* publié dix ans plus tard en 1970 ou encore *La Douleur* publié en 1985 témoignent de son intérêt pour l'Histoire mais également du rôle qu'elle entend y jouer. Ils lui permettent également d'exorciser l'horreur ressentie lors de la deuxième guerre mondiale et de tenter ainsi de dire l'indicible. L'horreur de la guerre est évoquée par le biais de trois

événements qui font la particularité de la guerre 39-40, à savoir la bombe atomique lâchée sur Hiroshima, la déportation des Juifs vers les camps d'extermination en Pologne ou encore celle des prisonniers de guerre. La volonté de dire l'indicible mêlée au désir de communier avec le lecteur dans la douleur, lorsqu'elle lui fait part dans l'ouvrage *La Douleur* de la détention de son mari par les Allemands, n'est pas le seul exemple illustrant son implication sur la scène politique française. Son entrée à l'Armée du Salut pendant six mois à côtoyer les déshérités a également largement contribué à sa politisation[1]. Cela est sans compter sur son implication dans les événements de mai 68. Se reconnaissant dans les revendications de la jeunesse de mettre à bas toutes les structures traditionnelles, M.Duras occupe « dès le 2 mai 1968 le siège de la société des Gens de Lettres, appelle au boycott de l'ORTF et fonde avec Robert Antelme, Dionys Mascolo et Maurice Blanchot, un Comité d'action étudiants-écrivains, dont les réunions se trouvent dans la Sorbonne occupée ou au théâtre de l'Odéon »[2]. Déterminée à lutter contre toutes les formes d'oppression dont les minorités sont victimes, M.Duras place la femme, minorité parmi d'autres, mais également métaphore de ces mêmes minorités sur le devant de la scène. A l'instar des féministes des années post 68, M.Duras accorde une place non négligeable au concept de différence censé remplacer l'égalité longtemps réclamée entre les femmes et les hommes. Fierté qu'il est de bon ton d'exhiber, la spécificité de la femme par rapport à l'homme se retrouve donc autant chez les féministes que chez M.Duras. Sa collaboration avec les deux féministes que sont Michelle Porte et Xavière Gauthier et sa participation aux combats de femmes tel l'Appel des 343 en 1971 en faveur d'un assouplissement de la législation française sur l'avortement jugée par elle trop répressive comparée à celle des autres pays européens ne font toutefois pas pour autant de l'auteur-cinéaste une féministe acharnée. Opposée à l'idée d'appartenance à une certaine catégorie d'écrivains, M.Duras se retrouve ainsi

---

[1] Evoquant les six mois passés à l'Armée du Salut, Laure Adler écrit : « Six mois donc à vivre avec les déshérités, à leur venir en aide, à trouver de quoi les réchauffer, leur faire à manger. Six mois d'apostolat, de plongée dans la misère ordinaire qu'elle n'évoquera que rarement, mais qui contribuèrent à la politiser » Laure Adler, op. cit., 118.

[2] Joëlle Pagès-Pindon. *Marguerite Duras.* Paris : Ellipses, 2001, 61. Le texte du 20 mai 1968, émanant de ce même comité et inspiré dans sa majeure partie par Marguerite Duras figure dans son ouvrage *Les Yeux Verts*. Y est alors question de « refus » et de « désordre ». Pour plus de détails sur le texte du 20 mai 1968 voir *Les Yeux Verts* nouvelle édition, op. cit., 71-82.

davantage dans l'expression « écriture féminine »[1]. Celle-ci se traduit par une attention particulière accordée aux personnages féminins. Comme le note Laure Adler dans un entretien avec Label France, Lol.V.Stein, la mendiante ou encore le personnage de Anne-Marie Stretter constituent « l'archéologie de l'œuvre de M.Duras »[2]. L'exacerbation de la part de féminité de l'homme dans l'univers durassien à l'occasion de laquelle il est question d'êtres fragiles, changeants et parfois hystériques corrobore cette thèse.

Manifestes chez M.Duras, les prises de position pour affirmer haut et fort ses opinions sont tout aussi notoires chez H.Kureishi. Son ouvrage intitulé *Dreaming and Scheming, Reflections on Writing and Politics* en est une illustration possible. A l'instar de M.Duras, H.Kureishi écrit lui aussi des ouvrages à l'occasion desquels il marque son intérêt et son engagement sur la scène politique. Prenant, comme le fit M.Duras avant lui, sa propre expérience pour point de départ, H.Kureishi profite d'une réflexion sur son identité mixte pour traiter de l'Angleterre et du Pakistan sous un angle politique dans son essai « The Rainbow Sign »[3]. Le contexte des années 60 avec la personne de Enoch Powell, alors membre du parti conservateur et fervent opposant à l'immigration, permet à H.Kureishi de coucher sur le papier la thématique du racisme et d'établir ainsi des ponts avec ses fictions à venir. S'il compte parmi ses essais les plus connus, « The Rainbow Sign » n'est pas le seul à garder en mémoire. D'autres essais publiés dans le même recueil marquent en effet tout autant l'intérêt que H.Kureishi porte à la politique en général et à l'intégration des Pakistanais en particulier. Microcosme de la société anglaise[4], la ville de Bradford concentre ainsi selon lui tous les problèmes auxquels l'Angleterre se trouve aujourd'hui confrontée. Rien de surprenant alors à ce que H.Kureishi lui consacre un essai et invite ainsi à une réflexion sur le statut de la population

---

[1] La non-appartenance de M.Duras au féminisme mais son statut de femme autorise en effet à parler à son sujet d'une « écriture féminine ». A l'instar d'autres de ses contemporaines, l'écriture de M.Duras inscrit « le corps féminin et la différence féminine dans le langage […] par opposition à l'écriture propre à une langue traditionnellement marquée par le système phallocentrique ». Source internet : www.ditl.info/arttest/art1463.php, Date d'accès le 03/08/2006.

[2] Voir l'entretien entre Marguerite Duras et Label France.
Source internet : www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/label-france_5343/les-numeros-label-France_5570/1f35-pat…Date d'accès le 21/04/2006.

[3] H.Kureishi. *Dreaming and Scheming,* op. cit., 25-56.

[4] « Bradford seemed to be a microcosm of a larger British society that was struggling to find a sense of itself, even as it was undergoing radical change », in « Bradford », Hanif Kureishi: *Dreaming and Scheming, Reflections on Writing and Politics,* Ibid, 58.

pakistanaise dans cette ville et par extension dans l'ensemble de l'Angleterre. Les thèmes tels que le chômage, la prostitution ou la consommation d'alcool sont abordés, mais une large partie de l'essai est centrée sur l'intégration de la population pakistanaise. Prenant à nouveau pour point de départ sa propre expérience, H.Kureishi s'attarde sur la difficulté qu'éprouve la deuxième génération d'immigrants à se faire accepter par la société anglaise qui refuse de les reconnaître comme partie intégrante de l'Angleterre d'aujourd'hui et préfère alors l'expression « entre deux cultures »[1] à celle d'intégration. Au centre de l'essai tout juste évoqué, la question de l'appartenance et avec elle celle de l'intégration des Pakistanais dans la société anglaise laisse la place dans un autre de ses écrits intitulé « Finishing the job »[2] à sa rencontre avec Margaret Thatcher. Au-delà du côté anecdotique de sa rencontre avec celle qu'il appelle « l'impératrice »[3], cet essai permet à H.Kureishi de donner son opinion au sujet de thèmes propres aux conservateurs tels la privatisation, le racisme, l'Islam ou encore l'homosexualité. L'accent placé sur M.Thatcher ne fait toutefois en rien de H.Kureishi un porte-parole du gouvernement conservateur. Bénéficiant nous l'avons vu plus haut de la chaîne de télévision indépendante Channel Four, H.Kureishi saisit le temps de parole alloué aux minorités et utilise chacun des thèmes pour mieux les détourner ensuite. L'esprit d'entreprise vanté par M.Thatcher devient ainsi le lot des Pakistanais qui savent faire prospérer leur entreprise. Ces derniers gagnent tellement d'argent qu'ils peuvent se permettre d'employer un occidental et de renverser alors la représentation colonialiste classique selon laquelle seul le blanc est l'employeur. La place importante donnée à la valorisation de l'homosexualité dans *My Beautiful Laundrette* est une autre illustration du détournement des valeurs conservatrices. Décriée par M.Thatcher, l'homosexualité figure chez H.Kureishi au centre de l'histoire. John Hill analyse ce traitement à contre

---

[1] « We were frequently referred to as 'second-generation immigrants' just so there was not mistake about our not really belonging in Britain. We were 'Britain's children without a home'». The phrase « caught between two cultures » was a favourite, Ibid, 69. A noter également que cet entre-deux dont il est ici question n'est à aucun moment à analyser sous la plume de H.Kureishi comme un conflit mais plutôt comme une synthèse d'éléments distincts. La citation suivante en atteste : « But for me and the others of my generation born here, Britain was always where we belonged, even when we were told – in terms of racial abuse – that this was not so. Far from being a conflict of cultures, our lives seemed to synthesize disparate elements: the pub, the mosque, two or three languages, rock n'roll, Indian films. Our extended family and our British individuality co-mingled ». Ibid, 70.

[2] « Finishing the Job ». Ibid, 87-103.

[3] « The next day Thatcher's fans took their seats early for the Empress's big speech », Ibid, 102.

courant de la politique menée par le premier ministre conservateur et y voit la volonté de H.Kureishi de contrer le moralisme conservateur du thatchérisme qui tenait la société permissive des années 60 pour responsable du déclin de la nation des années 80 :

> There is, to an extent, a degree of old-fashioned sexual utopianism which is deliberately mobilized against the conservative moralism of Thatcherism. For the New Right of the 1980s, as has been noted, it was the "permissiveness" of the 1960s which was commonly held responsible for the social and moral decline of the nation. In *My Beautiful Laundrette* and *Sammy and Rosie Get Laid*, on the other hand, there is an effort to restate the merits of the 1960s-type sexual liberation by celebrating the possibilities, in Kureishi's words, of sexual "openness and choice"[1].

Laissés au ban de la société capitaliste promue par M.Thatcher, les chômeurs de *Outskirts* occupent également le devant de la scène. Réappropriés par H.Kureishi dans un but de dénonciation du système en place, ces thèmes ne doivent toutefois pas cacher leur intérêt commun pour la nation et avec elle l'identité nationale. De fait, même si l'approche de M.Thatcher[2] diffère de celle de H.Kureishi, tous les deux montrent un même désir de redorer le blason de la nation Angleterre et entraînent ainsi une réflexion sur ce que « être anglais » signifie aujourd'hui à Londres.

La volonté commune à M.Duras et H.Kureishi de s'immiscer dans la vie politique de leurs pays respectifs est le signe d'une rébellion et d'une violence latentes. Thématiques récurrentes dans leurs œuvres respectives, la rébellion et la violence prennent une dimension particulière dans le film de M.Duras *Détruire dit-elle* sorti en 1969. Ce besoin d'écrire et de dire la révolte traduit un profond désenchantement. La révolution tant attendue ne s'est en effet jamais produite. La violence et la rébellion présentes au fond d'elle-même n'ont pu dès lors s'exprimer que par le biais d'une récriture systématique de ses ouvrages. Procédé récurrent dans les productions durassiennes, cette manifestation de la violence est absente des ouvrages de H.Kureishi. Manifeste à plusieurs occasions, la violence y est en effet décrite de façon concrète lorsque sont abordées les questions liées au racisme ou encore au chômage. Directement traitée dans *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get*

---

[1] John Hill, op., cit, 214-215.

[2] La volonté de M.Thatcher de réhabiliter le passé glorieux de l'Angleterre se traduit par la diffusion de films tels *Les Chariots de feu* (1981) ou *La Route des Indes* (1984). Empreints de nostalgie du passé colonial, tous ces films marquent la volonté de redorer le blason de l'Angleterre et de ressouder ainsi l'état nation. Voir à ce sujet l'ouvrage déjà cité de John Hill, *British Cinema in the 1980's.*

Laid, la violence se manifeste chez H.Kureishi par des rapports de force sanglants entre les personnages. La scène finale de *My Beautiful Laundrette* à l'occasion de laquelle Johnny et Omar se battent contre les anciens amis de squat du premier ou encore les scènes de violence urbaine dans *Sammy and Rosie Get Laid* en sont des illustrations possibles.

Thèmes communs aux deux auteurs-cinéastes, la violence et ses dérivés ne sont pas les seuls. L'intérêt que chacun montre à intégrer des éléments autobiographiques dans ses productions fictives nous conforte dans notre choix de les avoir réunis pour ce travail. Qualifiée par Joëlle Pagès-Pindon « d'interminable autobiographie »[1], l'œuvre durassienne dit tout de la mère, des frères mais également de l'Indochine et de l'amant chinois, sans oublier Trouville et l'amant atlantique. Rencontrées au détour des pages d'ouvrages tels *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* ou encore *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, les références plus ou moins romancées à des moments de sa vie trouvent leur pendant chez H.Kureishi. Socle à ses productions écrites et cinématographiques, les références aux épisodes marquants de sa vie que sont par exemple sa relation avec son père, ses années d'étudiant dans les années 70 ou encore son analyse de l'homme mûr qu'il est aujourd'hui devenu sont en effet abondamment analysées dans la plupart de ses productions. Preuve du lien qu'il entend tisser entre sa vie personnelle et la fiction, l'utilisation de prénoms de son entourage floute encore davantage la frontière entre les deux[2].

Grille de lecture intéressante, la mise en scène de la famille n'est pas la seule thématique commune aux deux auteurs-cinéastes. Le choix de restreindre

---

[1] Joëlle Pagès-Pindon, op., cit., 5.

[2] Les commentaires de Bart Moore-Gilbert sont à ce sujet des plus intéressants. Dans son ouvrage déjà cité plus haut dans ce travail, il note : « More specific encouragement to biographical readings of Kureishi's work is provided by his curious habit of naming characters after members of his own family in a teasing, even pointed way. Factious mothers who share his mother's name include the Audreys in *Birds of Passage* and *The Buddha* – and, in the play *Tomorrow-Today* (1980)! Ben's aunt, who is not seen on stage. In *Borderline,* the young militant Yasmin shares Kureishi's sister's name and in both *Borderline* and *Sammy and Rosie Get Laid,* principal characters are called Ravi/Rani, the shortened form for Kureishi's father's name. In the same film, the lesbian Rani is named after an aunt of Kureishi's, in revenge for the outrage which she expressed over *Laundrette's* exploration/celebration of the "deviant" sexuality of British Pakistani. Travey Scoffield, the mother of his twins and Kureishi's former editor at Faber, is alluded to in the family of Scoffields who live in Karim's street in *The Buddha* and in the forename given to the unpleasant, politically correct, black address whom Karim encounters. Kureishi has also admitted to basing some of his characters on other people he has been close to. In *Laundrette,* Johnny is modelled on an adolescent friend and the lead female character in *Sammy and Rosie* was drawn from a lover of several years, Sarah Whittall, whom Kureishi had met as an undergraduate ». Bart Moore-Gilbert.op.cit., 14-15.

l'analyse des œuvres de M.Duras au cycle indien, encore appelé « Les India Songs de Duras » finit de justifier sa réunion avec H.Kureishi. Ce cycle s'étend de 1964 à 1976. Parmi elles figure la trilogie romanesque *Le Ravissement de Lol.V.Stein, Le Vice-consul* et *L'Amour,* suivie de sa variation cinématographique, *La femme du Gange, India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert.* A ces différents titres il convient naturellement d'ajouter l'ouvrage fondateur qu'est *Un barrage contre le Pacifique* ainsi que deux autres de ses productions non moins significatives que sont *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du nord.* Si toutes ces productions ne figurent pas dans notre travail, nous ne pouvons toutefois négliger les nombreuses ressemblances avec les œuvres de H.Kureishi retenues pour ce corpus. A l'instar de M.Duras, H.Kureishi a lui aussi travaillé la question des colonies et ce, même si sous un angle différent. Nous l'avons vu plus haut dans ce travail, la plupart de ses productions, qu'elles soient théâtrales, romanesques ou cinématographiques traitent en effet de l'intégration des anciens colonisés en Angleterre. Le fait qu'il soit souvent répertorié sous l'étiquette « écrivain postcolonial » force la distinction avec M.Duras certes mais permet dans le même temps un rapprochement avec elle. A l'instar de son aînée, H.Kureishi examine en effet lui aussi les relations entre Orientaux et Occidentaux. Aussi révélateurs ces exemples soient-ils, ils ne justifient toutefois à aucun moment aussi bien le rapprochement de M.Duras et de H.Kureishi dans un même travail que lorsqu'est étudié le traitement original et personnel que chacun des deux auteurs-cinéastes accorde à la marginalité et aux marges. De fait, contrairement à leurs prédécesseurs ou contemporains qui rejettent la norme et ne la mentionnent à aucun moment dans leurs travaux de peur d'être assimilés à elle, M.Duras et H.Kureishi la font fusionner avec les marges et donnent ainsi à lire une nouvelle approche du concept de métissage.

3 – M.Duras et H.Kureishi : Le métissage revisité

Tantôt défini sous l'angle de la culture comme « une production culturelle résultant de l'influence mutuelle des civilisations en contact »[1] tantôt réduit à sa dimension biologique c'est-à-dire comme « un croisement de races »[2], le

[1] Source internet. www.ditl.info/arttest/art15276.php. Date d'accès le 24/03/2006.
[2] Ibid, 1.

métissage apparaît rarement connoté positivement. L'adjectif « mutuelle », utilisé dans la première définition et qui pourrait dans ce cas être synonyme d'échange, d'enrichissement, tout comme le croisement de races qui pourrait aboutir à une plus grande harmonie entre les peuples n'est de fait à aucun moment retenu. Le métissage reste en effet perçu « comme la conséquence d'une forme de violence n'excluant pas la frontière entre le barbare(l'indien en Amérique latine) et l'européen porteur de civilisation »[1]. Phénomène aujourd'hui courant, le métissage doit sa banalisation à la mondialisation. Si cette dernière facilite l'interpénétration et le brassage des différentes cultures, elle permet également une meilleure appréhension de la notion de différence. Enrichissement pour qui accepte de faire l'effort d'aller à la rencontre de l'Autre, le métissage « est en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de sa propre culture, autorisant à connaître autre chose que sa propre vision des choses »[2]. Favorable à une meilleure appréhension du métissage et des concepts qui lui sont rattachés tels la notion de différence et le rapport à autrui, la mondialisation n'en pose pas moins certains problèmes. Etroitement lié au métissage dans la mesure où il évince le nationalisme et lui préfère le mélange des nations et des cultures, le concept de mondialisation amène toutefois à se demander si le fait de revendiquer le métissage à tous prix permet de reconnaître dans le même temps l'existence d'une spécificité métisse, ou autrement dit si cela permet à la voix métisse de s'exprimer de façon originale et authentique. A ce stade de notre analyse, nous commençons tout juste à toucher du bout des doigts la complexité de la notion de métissage telle qu'elle va être abordée tout au long de ce travail. A aucun moment confondu avec l'uniformité ou un quelconque totalitarisme, le métissage sera analysé dans ce travail comme un concept qui tient son originalité et son authenticité de son caractère paradoxal, entendons par là sa faculté à intégrer la norme.

Paradoxal dans son essence même, le métissage acquiert une dimension particulière lorsqu'il est analysé dans le cadre des Antilles françaises où il est alors appelé créolité. Désireux de préserver leur identité et leur diversité culturelle, d'anciens colonisés, dont Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Damas, s'étaient regroupés dans les années 30 et avaient formé le

---

[1] Ibid, 1.
[2] Ibid, 5.

mouvement de la négritude. Créé en réaction au projet français qui visait une assimilation culturelle, le « projet de la Négritude » souhaitait renouer les liens avec le continent africain en termes de culture, d'histoire et d'appartenance raciale et morale. Nous comprenons que dans un tel contexte, point n'était question de vanter les mérites du métissage, alors perçu comme une trahison faite au peuple indigène obligé malgré lui d'adhérer à une culture qu'il rejetait en bloc puisque symbole d'oppression[1]. L'image négative associée au métissage dans les années 30 a ensuite laissé la place à une image plus reluisante dans les années 80 lorsque Patrick Chamoiseau a publié *L'Eloge de la créolité*[2] en collaboration avec Raphaël Constant et Jean Bernabé. Nouveau concept défendu et développé par les Antillais, la créolité est dans un premier temps apparue comme « une sorte de refus de la négritude et du combat d'Aimé Césaire »[3]. De fait, contrairement à ce dernier qui ne pensait l'histoire des Antillais que dans leurs relations à la mère Afrique, P.Chamoiseau a reconnu la diversité du monde caribéen. Ainsi, lorsque P.Chamoiseau déclare « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons créoles », il affirme l'existence d'une « identité mosaïque »[4] pour reprendre les termes de Ernest Pépin et réhabilite alors totalement la notion de métissage. Revendiquer une identité plurielle n'annule pas pour autant la théorie de Aimé Césaire toujours valide selon toujours E.Pépin, mais non exclusive[5]. A l'instar du « projet de la Négritude » de Aimé Césaire, un autre ouvrage de P.Chamoiseau intitulé *Ecrire en pays dominé*[6]condamne lui aussi la métropole France qui n'a de cesse que d'imposer ses représentations au créole alors prisonnier des

---

[1] Selon Aimé Césaire et ses contemporains, l'héritage noir partagé par la diaspora africaine était en effet une source de pouvoir pour ceux qui subissaient les violences physiques et psychologiques du pouvoir colonial alors en place.

[2] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Constant. *Eloge de la créolité.* Paris: Gallimard, 1993.

[3] Source internet. www.afrik.com/article7507-html. Mardi 3 août 2004 par David Cadasse. Date d'accès: 24/03/2006.

[4] Ibid, 1.

[5] A la question « La négritude et la créolité sont-elles antagonistes ? », l'auteur antillais répond : « Lorsque la créolité est apparue comme mouvement littéraire, elle s'est positionnée, en particulier à partir du travail de Confiant et Chamoiseau, comme une sorte de refus de la négritude et du combat politique d'Aimé Césaire. Ce qui fait qu'on a toujours eu tendance à opposer négritude et créolité. Je pense le contraire. Dire que la créolité se conçoit dans la diversité, c'est considérer que la part d'africanité fait partie de la créolité. Mais qu'elle n'est pas exclusive. Tout le débat est là. Nous ne sommes pas que les descendants de l'Afrique. Les composantes sont diverses. Nous portons tous en nous ces parcelles d'identité qui nous constituent en tant qu'Antillais et Caribéens créoles in « From the heart of Europe to the heart of Africa » (mardi 3 août 2004 par David Cadasse). Source internet. www.afrik.com/article7507.html. Date d'accès le 24/03/2006.

[6] Patrick Chamoiseau. *Ecrire en pays dominé.* Paris: Editions Gallimard, 1977.

représentations des légendes occidentales. Selon lui, même les mulâtres qu'il qualifie pourtant de « grande surprise du tracé colonial, de l'imprévue prolifération accablant la valeur élue de la pureté des sources, d'un désordre éclaboussant le beau carrelage dominateur » ne parviennent pas à se libérer du joug de l'occident. Réduite au folklore, la langue créole et le métissage qu'elle représente doivent pourtant toujours selon P.Chamoiseau trouver leur place dans le monde d'aujourd'hui toujours plus ouvert mais aussi toujours plus dominateur.

Souvent réduit au contexte des Antilles françaises, le métissage est un concept littéraire qui s'étend à l'ensemble de la littérature postcoloniale. Réponse des anciens colonisés à leurs anciens colonisateurs, nouvelle forme de riposte au sens rushdien du terme, le métissage développe un cran plus loin la théorie de littérature postcoloniale. Avec lui, il n'est de fait plus question qu'un peuple assouvisse sa soif de pouvoir sur un autre. Seule compte désormais la voix originale et authentique de la mixité culturelle, raciale, politique ou encore linguistique. Récupéré par la critique postcoloniale, Mikhaïl Bakhtine est un fervent partisan du métissage. Défini selon lui comme,

> a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation, or by some other factor[1],

le métissage gagne encore en qualité à la lecture des travaux de Salman Rushdie. Célébré dans nombre de ses ouvrages à l'occasion desquels il fait fusionner les Indes et l'Angleterre en mélangeant style et forme, le métissage est également pour lui un moyen de lutter contre le fanatisme religieux qui ne voit que par l'absolutisme du pur . Vanté et revendiqué par S.Rushdie, le métissage est également théorisé par Homi Bhabha. Figure marquante de la théorie postcoloniale, Bhabha rédige en 1990 un ouvrage intitulé *Nation and Narration*[2] dans lequel il remet en cause la tendance généralement acceptée, à savoir le traitement des pays anciennement colonisés en tant que bloc homogène. Rejeter l'idée que ces mêmes pays ne puissent avoir qu'une seule et même identité est un premier indice pointant son penchant pour ce qui est

[1] Mikhaïl Bakhtine. *The Dialogic Imagination.* Texas: Texas University Press, 1981, 358.
[2] Homi Bhabha. *Nation and Narration.* London: Routledge, 1990.

hybride et donc par conséquent varié. Un autre de ses ouvrages publié quatre ans plus tard en 1994 nous conforte dans notre opinion. Représenté sous les traits d'un troisième espace, traduit « Third Space » en anglais, l'hybride ou le métissage est pour H.Bhabha à considérer à la fois comme un espace pour une intervention culturelle et une façon de conceptualiser la différence culturelle entre anciens colonisés et anciens colonisateurs vivant aujourd'hui sur le même territoire, avec pour conséquence le déplacement d'histoires qui le constitue et la mise en place de nouvelles structures d'autorité et de nouvelles initiatives politiques. A ces idées s'ajoutent la valorisation de la transgression et la transformation des oppositions binaires spécifiques aux Occidentaux. Contre-discours qui vient défier la voix de la norme, le métissage amène également à se demander quelle place il convient d'attribuer à la notion d'authenticité. Concept fréquemment utilisé puisque remis en cause dans le cadre de la littérature postcoloniale, l'authenticité prend une valeur particulière lorsqu'elle est analysée en lien avec le métissage. Ces derniers ne partagent en effet à première vue aucun point commun. Le métissage est de fait souvent réduit à un processus de répétition et d'imitation tandis que l'authenticité évoque davantage l'originalité et l'inédit. Tentante cette systématisation n'est toutefois pas aussi évidente qu'elle y paraît au premier abord. Condamnée par des critiques dont V.S.Naipaul dans son ouvrage *The Mimic Men*[1], l'imitation à laquelle est condamnée la littérature postcoloniale est pour certains perçue comme le travestissement du discours colonial.

Concept récurrent chez la plupart des auteurs postcoloniaux, le métissage se caractérise par la reconnaissance et l'acceptation de la diversité. Somme de différences, qu'elles soient de nature culturelle, raciale ou linguistique, le métissage n'en annule pour autant aucune. De chacune d'entre elles naît une vision du monde enrichie, prompte à comprendre l'Autre et à l'intégrer au Moi.

Nous l'aurons compris, ce qui se joue devant nos yeux, c'est bel et bien l'histoire d'une rencontre fortuite que rien ni personne ne pouvait soupçonner tellement les différences semblaient considérables. Cette rencontre que nous avons ici souhaitée, c'est celle de M.Duras et de H.Kureishi. Surprenante, cette réunion tire son originalité et avec elle sa pertinence du fait que chacun des

[1] V.S.Naipaul. *The Mimic Men.* New York: Vintage, 2001.

deux auteurs-cinéastes affirme être habité par le métissage. Evident dans le cas de H.Kureishi, son statut de métis apparaît aussi bien dans ses œuvres de fiction que dans ses essais. Le roman *The Buddha of Suburbia* est l'ouvrage de fiction le plus probant. Ainsi, à l'instar de Karim Amir, qui se définit comme : « a new breed as it were, having emerged from two old histories »[1], H.Kureishi affirme lui aussi sa biculturalité dès la première ligne de son essai lorsqu'il écrit : « I was born in London of an English mother and Pakistani father »[2]. Même si elle est de père et de mère français, M.Duras se définit elle aussi comme métisse. Le sentiment de créolité qui habite M.Duras trouve sa source dans son article « Les enfants maigres et jaunes »[3] publié en 1976. Texte capital selon C.Bouthors-Paillart, l'article permet à M.Duras

> de mettre en scène son fantasme de métissage identitaire dans le contexte ethnique de l'Indochine française de son enfance. Toutefois, fidèle à sa propre histoire, à aucun moment elle n'échafaude le scénario d'un métissage biologique identifiant les personnages du couple fraternel aux jeunes métis qu'enfant elle a pu côtoyer au Vietnam[4].

Placé au niveau du fantasme, la pensée métisse n'est pas dans ces conditions loin s'en faut, l'apanage des seuls individus biologiquement métis [5].

Ces deux approches du métissage sont un premier indice pointant l'originalité de M.Duras et H.Kureishi. L'image qu'ils donnent à lire de l'*inside* et de l'*outside* nous conforte dans notre opinion. Parties intégrantes du métissage, ces deux notions sont incontournables. Leurs revendications mutuelles d'une appartenance au monde extérieur mais également au monde intérieur font de ces deux auteurs-cinéastes des êtres métis que nous pouvons analyser comme des *insiders* venus de l'*outside* ou inversement comme des *ousiders* émergés de l'*inside*. La première définition, entendons par là des « *insiders* venus de l'*outside* » correspond à l'image que nous avons de H.Kureishi. De père pakistanais et de mère anglaise, il n'est pas considéré comme un écrivain de la diaspora puisqu'il n'a pas connu l'exil. La définition

---

[1] Hanif Kureishi. *The Buddha of Suburbia.* London: Faber and Faber, 1990, 3.

[2] Hanif Kureishi. *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics,* « The Rainbow Sign », op., cit., 25.

[3] Marguerite Duras. « Les enfants maigres et jaunes » in Marguerite Duras. *Outside, Papiers d'un jour.* Paris: POL éditeur, 1984, 347-350.

[4] Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la Métisse, Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras.* Genève: Droz, 2002, 3.

[5] Ibid, 10.

de l'*outside* faisant référence à un écrivain qui écrit au sujet de son pays natal tout en résidant hors de ses frontières n'est pas recevable chez H.Kureishi pour qui le terme *outside* est davantage à relier à un sentiment de marginalité ressenti à l'intérieur d'un pays auquel il n'a pas le sentiment d'appartenir tout à fait mais qui ne lui est pas non plus étranger[1].

Manifeste chez H.Kureishi, la double appartenance *inside/outside* caractérise tout autant M.Duras. Cette dernière se retrouve cependant davantage dans la deuxième définition, c'est-à-dire « un *outsider* émergé de l'*inside* ». Cette dualité *inside/outside* est d'ailleurs également soulignée par James S. Williams dans son article « The point of no return : chiastic adventures between self and other in *Les mains négatives* and *Au-delà des pages* ». Ainsi, selon lui,

> Duras is both Outsider, the self-proclaimed foreigner within the French language (she considers herself a creole), and Insider, a member of the literary Establishement delivering lessons to Perrot on How to recite and Interpret her work, notably *La maladie de la mort* (1982)[2].

Dire que M.Duras et H.Kureishi métissent le monde extérieur et le monde intérieur n'est pas la seule preuve de leur originalité. Soucieux de se démarquer de leurs contemporains ou prédécesseurs, les deux auteurs-cinéastes intègrent la norme aux marges et continuent dans le même temps de vouer un culte particulier à ces dernières. Inscrites dans le cadre de la littérature coloniale et postcoloniale, les marges et avec elles la marginalité peuvent tout aussi bien en être extraites. Une approche par le biais de la sexualité ou encore par celui du statut social marginal de certains personnages relégués au ban de la société en sont des exemples parmi d'autres. Tous témoignent du traitement original que M.Duras et H.Kureishi réservent au métissage et tous invitent alors à promouvoir le concept de différence.

Nous l'aurons compris, l'intérêt de ce travail réside ainsi tout particulièrement dans l'analyse originale et personnelle que M.Duras et

---

[1] Ce sentiment de double appartenance est noté par Bart Moore-Gilbert en ces termes: « As someone born in Britain, Kureishi writes from, as much as back to the West and its cultural traditions; he is more an insider, or more accurately an insider/outsider, than simply an outsider ». Bart Moore-Gilbert, op. cit., 25.

[2] James S. Williams : « The point of no return : chiastic adventures between self and other in *Les mains négatives* and *Au-delà des pages* » in *Duras, Lectures plurielles,* sous la direction de Catherine Rodgers et Raynalle Udris, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998, 77-94.

H.Kureishi donnent à lire et à voir du concept de métissage. En marge de leurs contemporains ou prédécesseurs qui ne l'appréhendent que dans le contexte de la littérature postcoloniale, M.Duras et H.Kureishi ont choisi de l'étudier pour la consécration du concept de différence qu'il entraîne. Parfaite illustration de l'expression « la spectralité du différentiel » utilisée par Mireille Calle-Gruber en ouverture de l'ouvrage *Marguerite Duras 1, Les récits des différences sexuelles*[1], le métissage tel qu'il est donné à lire par les deux auteurs-cinéastes met un point d'honneur à placer la différence sur le devant de la scène. Réhabilitées au détriment de l'entre-deux puis déclinées sous leurs formes les plus diverses et variées comme pour mieux les célébrer, la différence et avec elle la marginalité participent ainsi à donner une vision résolument autre du métissage.

Apologie de la différence lorsqu'il ne s'assimile pas totalement avec elle jusqu'à permettre une lecture oblique de l'un par le biais de l'autre, le métissage dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi n'en conserve toutefois pas moins une dimension paradoxale non négligeable. Bémol à une différence que l'on aurait trop vite été tenté de taxer de toute puissante, le concept de paradoxe est en effet une constante à ne pas négliger. Souvent mentionné dans le corps central de ce travail, le paradoxe partage en effet avec le métissage une même intégration de la norme. Déplacée, décentrée mais faisant toujours corps avec les marges, cette dernière est la preuve ultime de l'intérêt de métisser deux auteurs-cinéastes tellement semblables dans leur traitement de la différence.

4 – Méthodologie et sélection des ouvrages

La problématique posée, il convient maintenant de voir comment nous comptons procéder pour démontrer au mieux les liens inextricables qui unissent le métissage à la différence dans chacun des ouvrages de M.Duras et H.Kureishi retenus pour ce corpus. Le premier point sur lequel nous devons nous arrêter est celui de la présentation du corps de ce travail. Contrairement à l'introduction à l'occasion de laquelle nous avons privilégié un traitement séparé et chronologique de M.Duras et H.Kureishi, le corps de ce travail verra

[1] Bernard.Alazet et Mireille Calle-Gruber (textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras 1. Les récits des différences sexuelles.* Paris-Caen: Lettres modernes minard, 2005, 10.

quant à lui préférer un traitement thématique. Recommandé dans une introduction où il est question de présenter, d'opposer pour ensuite mieux réunir les deux auteurs-cinéastes, le traitement chronologique l'est nettement moins par la suite car il présente l'écueil des répétitions.

Au traitement simultané ou non des deux auteurs-cinéastes s'ajoute la nécessaire sélection des ouvrages à analyser dans ce travail. Face à la pléthore de productions littéraires et cinématographiques ayant toutes pour thème de prédilection la représentation du Moi et de l'Autre, le parallèle souvent effectué entre Histoire collective et histoire individuelle, l'adaptation cinématographique et l'écriture littéraire, un choix s'imposait. Nous avons donc décidé de restreindre l'analyse du métissage et avec lui de la différence à l'époque coloniale et postcoloniale pour toile de fond. Parfois citées, les productions filmiques n'auront dans ces conditions de raison d'être qu'une fonction explicative. Seront donc traitées de M.Duras une grande partie des œuvres du cycle asiatique au sein duquel figureront *Un barrage contre le Pacifique*[1], *L'Eden cinéma*[2], *le Vice-consul*[3], *India Song*[4], *L'Amant*[5] *et L'Amant de la Chine du Nord*[6]. Même s'il est bien entendu hors de question d'analyser chacun de ces ouvrages de façon systématique lorsqu'un thème sera abordé par la suite, tous trouveront néanmoins leur place et leur justification lorsque mis en relation avec les œuvres de H.Kureishi parmi lesquelles figureront tant des pièces de théâtre telles *Outskirts*[7], *Borderline* ou *Birds of Passage* que des romans comme *The Buddha of Suburbia*[8] ou *The Black album*[1] ou encore des scénarios de films dont *My beautiful laundrette*[2] et *Sammy and Rosie get laid.*

---

[1] Marguerite Duras. *Un barrage contre le Pacifique.* Paris: Editions Gallimard, 1950. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[2] Marguerite Duras. *L'Eden cinéma.* Paris: Mercure de France, 1986. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[3] Marguerite Duras. *Le Vice-consul.* Paris: Editions Gallimard, 1966. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[4] Marguerite Duras. *India Song.* Paris: Editions Gallimard, 1973. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[5] Marguerite Duras. *L'Amant.* Paris: Les Editions de Minuit, 1984. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[6] Marguerite Duras. *L'Amant de la Chine du Nord.* Paris: Editions Gallimard, 1991. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[7] Hanif Kureishi. *Outskirts, Borderline and Birds of Passage* in Hanif Kureishi: *Plays 1(The King and Me, Outskirts, Borderline, Birds of Passage).* London: Faber and Faber, 1992. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[8] Hanif Kureishi. *The Buddha of Suburbia.* London: Faber and Faber, 1990. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

Point commun à M.Duras et H.Kureishi, la dimension coloniale et postcoloniale de la plupart des ouvrages sélectionnés ne nous enfermera toutefois pas dans une analyse qui ne privilégierait que les voix critiques de la littérature coloniale et postcoloniale que sont Homi Bhabha et Salman Rushdie. Soucieux de donner à lire le métissage sous toutes ses facettes, nous nous appuierons ainsi également sur les théories de Julia Kristeva et montrerons alors dans quelle mesure la « déconstruction » s'avère d'un intérêt particulier dans le cadre d'une analyse du métissage. Moyen de jeter un éclairage nouveau sur le concept de métissage, les propos de Julia Kristeva seront complétés par ceux qui ressortent des échanges entre M.Duras et les deux féministes de renom que sont Michelle Porte et Xavière Gauthier.

5 – 4 chapitres pour nouer le concept de métissage à celui de la différence

Divisé en quatre chapitres, le corps de ce travail montrera de façon toujours plus complexe comment M.Duras et H.Kureishi ont tissé des liens si étroits entre le concept de métissage et celui de différence qu'ils ont alors réussi à réhabiliter l'un par le biais de l'autre.

Chapitre d'ouverture, le premier chapitre intitulé « le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : un concept construit autour de la notion de coupure-lien » posera les jalons qui permettront ainsi par la suite d'approfondir la relation si singulière que le métissage entretient avec la différence. Conscients que la notion de coupure-lien renvoie d'abord et avant tout au concept d'entre-deux, nous nous attacherons dans un premier temps à montrer la pertinence d'un possible rapprochement entre ce même concept et le métissage. Composantes d'un entre-deux classique, des concepts dont la race, la culture ou encore l'identité serviront à planter le décor. Ils seront ensuite complétés par une analyse plus détaillée du rôle joué par la musique. Commune aux deux auteurs-cinéastes, la musique aura la particularité de se métisser au texte et autorisera alors à parler d'écriture musicale ou de musicalité de l'écriture selon

---

[1] Hanif Kureishi. *The Black Album.* London: Faber and Faber, 1995. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

[2] Hanif Kureishi. *My Beautiful et Sammy and Rosie Get Laid* in Hanif Kureishi. *Collected Screenplays 1(My Beautiful Laundrette, Sammy and Rosie Get Laid, London Kills Me, My Son the Fanatic).* London: Faber and Faber, 2002. Tous les numéros des pages indiqués dans ce travail font référence à cette édition.

que nous ayons à composer avec M.Duras ou H.Kureishi. Point de départ à notre démonstration qui visera, rappelons-le, à souligner les rapprochements possibles entre métissage et entre-deux, cette partie sera ensuite complétée par une deuxième qui s'attachera quant à elle à montrer comment M.Duras et H.Kureishi parviennent à donner à lire une représentation classique du métissage en tant qu'entre-deux. A cette occasion, nous prêterons une attention particulière à la représentation de la frontière et à celle du passage. Constantes de l'entre-deux, la thématique de la frontière mais également celle du passage nous amèneront à mesurer l'importance du « devenir » dans la dynamique métisse. De fait, s'il est question pour M.Duras de montrer la pertinence du « devenir-métis », nous verrons que H.Kureishi s'attache quant à lui à l'idée d'un « métis en devenir ». Preuve de l'ancrage du métissage dans l'entre-deux, cette première approche trouvera toutefois rapidement ses limites lorsque nous examinerons la façon dont les deux auteurs-cinéastes perçoivent la binarité. Associée dans un premier temps à l'entre-deux pour le passage qu'elle induit d'un point à un autre, la binarité sera ensuite perçue comme un piège avant d'être finalement déconstruite au profit d'un tiers-espace plus à même de rendre compte de la représentation que M.Duras et H.Kureishi souhaitent donner à lire du métissage. Concentration de la notion de coupure-lien, le tiers-espace constituera également un excellent tremplin en vue de la deuxième partie de ce chapitre. Reclus dans un espace qu'il aura volontairement choisi, le métis pourra ainsi vivre pleinement sa différence. Première piste de lecture servant à relier la notion de métissage à celle de différence, les articles de M.Duras et de H.Kureishi que sont respectivement « Les enfants maigres et jaunes » et « The Rainbow Sign » seront ensuite complétés par une analyse plus précise de la conjonction et de la disjonction. Termes empruntés à Catherine Bouthors-Paillart, ils permettront de distinguer le métissage-conjonction du *mé*tissage-disjonction avant d'éclairer le concept de coupure-lien d'un jour nouveau. Loin de l'assimilation trop souvent revendiquée avec l'entre-deux, la notion de coupure-lien sacrera en effet la différence et la reconnaîtra seule capable de produire du lien.

Assurés en fin de ce premier chapitre de la réhabilitation de la notion de différence au détriment de celle de l'entre-deux lorsqu'il est question de traiter du métissage dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi, nous poursuivrons

plus avant et nous attacherons dans un deuxième chapitre à montrer dans quelle mesure il convient de dire que le métissage et la marginalité chez les deux auteurs-cinéastes sont deux concepts qui participent au brouillage des frontières. Appréhendée comme synonyme possible de différence, la notion de marginalité en orientera la lecture et la donnera ainsi à lire sous un axe spécifique. Point de départ à notre analyse, l'omniprésence de la marginalité constatée à travers sa mise en scène n'aura bien entendu pas pour unique fonction de nous amener à réfléchir à la place centrale occupée par le texte marginal que sont les didascalies, ou encore au rôle non moins primordial accordé à bon nombre de personnages pourtant ouvertement taxés de marginaux. Si d'omniprésence il conviendra de parler, ce sera alors principalement pour la capacité de la marginalité à brouiller les frontières. Telle une pieuvre, la marginalité donnée à lire par M.Duras et H.Kureishi étendra ses tentacules sur le centre et créera ainsi progressivement un univers métis. Premiers rapprochements réels entre marginalité et métissage, l'analyse de l'écriture filmique propre à M.Duras suivie d'une réflexion sur la capacité de la marginalité à métisser écrit et oral se solderont par le constat d'une construction similaire. De fait, non seulement la marginalité chez M.Duras et H.Kureishi sera reconnue métisse mais elle prouvera également son pouvoir à absorber la norme sans l'engloutir pour autant. Manifeste à travers la capacité des deux auteurs-cinéastes à métisser « l'*inside* » et « l'*outside* », l'intégration de la norme passera également par une reconsidération du concept. Contenue dans la marginalité, elle n'en sera toutefois pas moins déplacée, décentrée et peut-être même dépassée.

Nouvelle étape dans ce travail, le constat d'une possible interchangeabilité des deux concepts nous amènera dans un troisième chapitre à montrer dans quelle mesure il est possible de concevoir l'écriture de la sexualité chez M.Duras et H.Kureishi comme une écriture oblique du métissage. Concept récurrent dans plusieurs de leurs productions, l'oblique sera pour nous l'occasion de proposer une vision différente du métissage tout en continuant de marquer l'ancrage de ce dernier dans la marginalité. Consacrée dans la quasi-totalité des ouvrages retenus pour ce corpus, la sexualité sera tout d'abord appréhendée pour le traitement qu'elle propose du plaisir et avec lui du désir. Art de vivre pour H.Kureishi, le plaisir charnel

gagnera en intensité chez M.Duras lorsqu'il se transformera en véritable jouissance et donnera au désir toutes ses lettres de noblesse. Persistant, ce dernier verra sa longévité justifiée dans les œuvres par le manque mais également par l'interdit. Obstacle à la concrétisation des sentiments amoureux, l'interdit ne sera toutefois à aucun moment à associer à une barrière insurmontable. Transgressé de façon systématique, il nous amènera dans une deuxième partie à nous centrer sur la notion de transgression sexuelle et nous permettra alors de voir en quoi celle-ci est un formidable miroir du métissage. A l'honneur dans leurs productions respectives, la transgression permettra de nous pencher sur l'importance du miroir. Directement pointée du doigt par M.Duras elle-même par le biais de l'ouvrage de Lewis Carroll intitulé *Through the Looking-glass and what Alice found there,* la thématique du miroir se justifiera ensuite pleinement lorsque nous montrerons dans quelle mesure des concepts tels le voyeurisme d'ordinaire du ressort de la transgression se reflètent dans le texte et contribuent ainsi à lui donner une dimension transgressive, elle-même tellement en harmonie avec ce que nous décèlerons du métissage.

Renforcement des liens entre métissage et différence, ce chapitre signera également la pertinence de l'oblique. Méthode commune aux deux auteurs-cinéastes, cette approche biaisée et donc différente du métissage se confirmera à l'occasion de notre dernier chapitre. Intitulé « L'instant chez M.Duras et H.Kureishi : confirmation d'une écriture oblique du métissage », celui-ci n'aura en effet pas tant pour finalité de proposer une réflexion sur la notion même d'instant comme de montrer la capacité de ce concept à renvoyer une image du métissage en accord avec celle ressentie dans les chapitres précédents, à savoir son ancrage dans la singularité et avec elle dans la différence. Incontestable, la dimension réfléchissante de l'instant sera matérialisée par une structure en miroir. Première partie de ce chapitre, l'instant singulier chez M.Duras et H.Kureishi sera appréhendé comme le résultat d'une combinaison d'instants pluriels. Sexualisé et donc pluralisé lorsque nous distinguerons « l'instant-femme » de « l'instant-homme », l'instant se verra finalement reconnaître un caractère androgyne bien singulier. Forts de ce premier constat, nous poursuivrons notre analyse et verrons ensuite en quoi il est possible de dire que « l'écriture flash » est au service de la

pluralité de l’instant. Appréhendé différemment par M.Duras et H.Kureishi qui le considèrent en lien avec la photographie ou l’exhibitionnisme, le flash mettra un coup de projecteur sur les nombreux instants. La pluralité démontrée, nous verrons ensuite comment des notions intrinsèques au « flash » que sont par exemple la précipitation et l’accélération seront vecteurs de simultanéité, elle-même alors porteuse de singularité. Illustration du paradoxe qui veut que de la pluralité émane la singularité, l’instant ainsi perçu partagera nombre de points communs avec l’être métis. Parfait reflet de l’instant, celui-ci sera tout d’abord appréhendé pour la pluralité de son identité. Témoignage de la volonté des deux auteurs-cinéastes de mettre sur le devant de la scène un Moi pluriel pour contrer un Moi unique à l’occidental, cette approche de l’être métis méritera également, pour ne pas dire surtout, analyse pour le caractère singulier qu’elle confèrera alors à l’être métis.

CHAPITRE I

Le métissage chez M.Duras et H.Kureishi :
Un concept construit autour de la notion de « coupure-lien »

Premier chapitre de ce travail et donc fonction d'introduction, celui-ci se doit de poser les jalons qui permettront par la suite d'approfondir la relation si singulière que M.Duras et H.Kureishi tissent entre le concept de métissage et celui de différence.

Longuement évoqué en deuxième partie, le concept de différence cèdera sa place en début de chapitre à celui d'entre-deux. Valorisé par Daniel Sibony dans son ouvrage *Entre-deux : l'origine en partage*[1], l'entre-deux aurait selon lui la particularité de se substituer à la différence, concept aujourd'hui désuet car trop réducteur[2]. Apparemment en marge de notre travail qui vise, rappelons-le, à lire le métissage chez les deux auteurs-cinéastes comme un concept littéraire œuvrant pour la réhabilitation du concept de différence, cette première partie montrera comment M.Duras et H.Kureishi donnent une image en accord avec celle d'ordinaire acceptée de l'entre-deux. Première acception du titre de ce chapitre qui vise à définir le métissage chez les deux auteurs-cinéastes tel une coupure-lien[3], l'attention portée au concept d'entre-deux nous conduira à analyser la façon dont sont abordées des thématiques comme la race, la culture ou encore l'identité. Forts des similitudes thématiques constatées entre métissage et entre-deux, nous élargirons notre propos et verrons en quoi la notion d'entre-deux n'est à aucun moment appréhendée de façon plus originale que lorsque les deux auteurs-cinéastes choisissent de métisser l'écriture et la musique.

Manifeste à plusieurs égards, cette définition du métissage en harmonie avec celle de l'entre-deux trouvera toutefois rapidement ses limites. De fait, si nous notons la pertinence des deux concepts que sont respectivement la frontière et le passage dans le cadre d'une analyse de l'entre-deux et du métissage, ce sera de fait pour mieux illustrer la capacité des deux auteurs-

---

[1] Daniel Sibony. *Entre-deux, l'origine en partage.* Paris: Editions du Seuil, 1991.

[2] Si D. Sibony reconnaît combien le concept de différence nous a conditionnés jusqu'ici, il en pointe toutefois rapidement les limites et de noter alors : « Disons-le tout net : l'idée de la différence ne suffit plus pour comprendre ce qui se passe ; ce qui se passe de nouveau (tourbillons identitaires de toutes sortes) et ce qui se passe de tout temps et qui touche à ces vieilles choses increvables qui s'appellent la vie, la mort, l'amour… Non que l'idée de la différence soit fausse : elle est juste mais limitée, pertinente mais infime ; rayon d'action plutôt réduit, liberté de mouvement très faible ». Ibid, 10.

[3] Utilisé dans ce travail pour représenter le métissage dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi, l'oxymore « coupure-lien » est emprunté à Daniel Sibony. Dans son ouvrage tout juste cité, il définit l'entre-deux comme : « une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux ». Ibid, 11.

cinéastes à remettre en cause la pertinence de la binarité au bénéfice du tiers-espace.

Malmenée au cours des premières pages de ce travail, la différence que D.Sibony décrie dans son ouvrage sera réhabilitée dans la deuxième partie de ce chapitre. En choisissant de l'intituler « la représentation du métissage chez M.Duras et H.Kureishi : terreau des différences à venir », nous poserons en effet non seulement l'idée que le métissage chez les deux auteurs-cinéastes soit dans son essence même indissociable du concept de différence mais également qu'il puisse être lu comme un mélange qui favorise la croissance et l'épanouissement de toutes les formes de différences. Les deux textes clés que sont respectivement « Les enfants maigres et jaunes » pour M.Duras et « The Rainbow Sign » pour H.Kureishi seront les œuvres à partir desquelles nous bâtirons notre réflexion.

Les bases entre métissage et différence posées, nous poursuivrons notre analyse et montrerons – ouvrage de Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse* à l'appui – en quoi le fait de présenter le métissage sous les traits de la conjonction ou de la disjonction mettra en avant puis cultivera la notion de différence sous ses formes les plus diverses et variées. Par souci de clarté, les deux concepts que sont la conjonction et la disjonction seront dans un premier temps considérés séparément. Analysée dans son aspect classique, la conjonction appréhendée comme synonyme de lien tant au niveau thématique que structurel sera ensuite confrontée à la notion de complétude. D'ordinaire synonymes, les deux concepts seront dans le cas de M.Duras et H.Kureishi à dissocier l'un de l'autre. Déstabilisés par nos conclusions qui donneront à lire une vision différente du mot « métissage » que celle attendue, nous nous pencherons ensuite sur le concept de « disjonction ». Largement célébrée dans leurs ouvrages respectifs, la disjonction ouvrira la voie/voix à l'expression de toutes les différences. Manifestes tant à travers l'éclatement du noyau familial qu'à travers les scènes de violence de rue lors d'émeutes, la disjonction et la différence atteindront leur apogée dans le traitement que M.Duras réservera à la folie. Véritable épidémie qui entraînera dans son sillage « pertes de sens » et « douleur », la folie sera principalement analysée à la lecture du *Vice-consul* sous les traits de la mendiante, du vice-consul lui-même et dans une moindre mesure de Peter Morgan.

Utile pour bien distinguer la conjonction de la disjonction et ainsi voir le rôle majeur que chacun des deux concepts accordera à la différence dans les ouvrages de M.Duras et H.Kureishi, cette première étape qui consistera à distinguer la conjonction de la disjonction cèdera ensuite la place à une deuxième à l'occasion de laquelle il ne sera plus question de considérer ces deux notions séparément mais de les réunir. En atteste le titre principal de ce chapitre, le métissage chez M.Duras et H.Kureishi est avant tout à concevoir comme un concept construit autour de la notion de « coupure-lien ». De cette union découlera d'ailleurs le paradoxe qui voudra que seule la disjonction soit capable d'engendrer de la conjonction.

Ultime consécration de la disjonction qui semble seule capable d'unifier le texte, cette idée fera l'objet d'une analyse approfondie. Le pouvoir liant de la coupure, à aucun moment traité par C.Bouthors-Paillart, sera dans ce travail analysé par le biais de l'analyse de la fragmentation et du manque. Cette stratégie d'écriture reconnue, nous nous pencherons finalement sur le statut particulier que chacun des deux auteurs-cinéastes accorde au dialogue. « Dérangeant » pour Madeleine Borgomano, nous verrons en quoi il est dans l'œuvre de M.Duras une autre illustration du paradoxe évoqué plus haut, qui veut que seule la disjonction soit capable de créer de la conjonction. C'est en effet justement parce qu'il est en rupture, en disjonction avec sa fonction traditionnelle qu'il permet d'établir un lien privilégié entre l'auteur-cinéaste et le lecteur-spectateur. Exemple de lien entre les textes, l'intertextualité manifeste tant chez M.Duras que chez H.Kureishi ne sera pas la seule illustration à retenir du pouvoir liant du dialogue. La narration d'histoires et avec elle le degré d'oralité qu'elle confère au texte écrit dans un soucis de métissage de l'écrit et de l'oral sera de fait tout aussi révélatrice. Permise grâce à l'interruption voire parfois à l'impossibilité de conduire un dialogue, la narration d'histoires apparemment toutes différentes les unes des autres et donc facteur de rupture, permettra bel et bien de créer du lien et avec lui du sens au sein d'une œuvre mais également entre les différentes productions.

De là à dire que nous nous dirigerons vers une intronisation de la différence…

A – Le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : une illustration de la coupure-lien spécifique à l'entre-deux

1 – Le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : Toutes les composantes d'un entre-deux apparemment classique :

1 – 1 – Métissage et entre-deux : deux concepts similaires

1 – 1 – 1 – Métissage et entre deux races

Thématique fondamentale pour notre travail dans la mesure où elle constitue l'essence même du métissage[1], la question de la race doit être considérée avec la plus grande attention. Mentionnée dans la quasi-totalité des ouvrages retenus pour ce corpus, elle occupe une place déterminante dans *L'Amant.* Au-delà de la relation sexuelle dépeinte entre l'enfant blanche et l'amant chinois, c'est bien de l'interdiction enfreinte de se mêler à une autre race que la sienne dont il est alors question. Notée à plusieurs reprises par le narrateur blanc lorsqu'elle fait elle-même référence au corps de l'amant[2] ou bien lorsqu'elle évoque les réactions de certains membres de sa famille dont sa mère et son frère aîné[3], la question de la race n'échappe pas davantage au père de l'amant, lui-même tout aussi opposé à un mariage mixte[4]. Le poids de la question de la race dans l'économie de l'œuvre ne se dément pas dans *L'Amant de la Chine du Nord.* La récriture de l'épisode de la rencontre en est une première illustration. S'il offre nombre de similitudes avec celui de *L'Amant*, le passage qui s'attarde sur la rencontre de l'amant chinois et de l'enfant blanche lui ajoute deux points non négligeables. Le premier concerne l'accent que le narrateur féminin met sur la couleur de peau du Chinois. Si elle est blanche, elle ne peut cependant en aucun cas induire l'annulation de la différence de race entre deux êtres. En

[1] La définition du dictionnaire le confirme, le métissage se caractérise d'abord et avant tout par « un croisement, un mélange de races ». *Petit Robert 1, Dictionnaire de la langue française.* Paris : Dictionnaires le Robert, 1987, 1192.

[2] Le regard que le personnage blanc porte sur celui de couleur apparaît dès la rencontre avec l'amant chinois. En témoignent les propos du personnage-narrateur : « ce n'est pas un blanc » (25). L'importance attachée à la différence de race se confirme plus loin dans l'ouvrage lorsque le personnage-narrateur note la crainte que le fait de ne pas être blanc inspire à l'amant qui ne sait alors pas comment réagir (42). La conscience de la couleur de l'autre atteint naturellement son apogée lors des relations sexuelles entre les deux amants. Des expressions telles « l'inconnue nouveauté » en parlant de « la couleur dorée » (50) du corps de l'amant révèle une fois encore l'importance que revêt la différence raciale entre les deux personnages.

[3] Constatée mais acceptée par le personnage-narrateur, la différence de race est rejetée en bloc par les autres membres de la famille. Ces derniers refusent de cautionner ce qu'ils considèrent comme un scandale inavouable (67) digne d'une prostituée et choisissent alors de se murer dans le silence lorsque l'amant chinois les invite au restaurant.

[4] Le refus catégorique du père de voir son fils épouser une blanche est rapporté par le personnage-narrateur en ces termes : « Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (45)

atteste la remarque du narrateur, la blancheur de peau du Chinois est en effet une caractéristique propre aux Chinois de la Chine du Nord. Cette différence de race est ensuite confirmée par le poids que le narrateur accorde à la description de la main du Chinois. Davantage qu'une main dont le contact pourrait symboliser les prémisses d'une relation amoureuse, c'est bien de la question raciale dont il est à nouveau question. Réifiée et abandonnée « sur l'accoudoir de la banquette » (42), la main que l'enfant tient dans la sienne fait fonction de synecdoque et permet ainsi d'aborder les différences physiques qui accompagnent une différence de race :

> Le Chinois ne parle plus à l'enfant. On dirait qu'il la laisse. Qu'il est dans la distraction du voyage. Il regarde le dehors. Elle, elle regarde sa main qui est sur l'accoudoir de la banquette. Il a oublié cette main. Du temps passe. Et puis, voici que sans le savoir tout à fait, elle la prend. Elle la regarde. Elle la tient comme un objet jamais vu encore d'aussi près : une main chinoise, d'homme chinois. C'est maigre, ça s'infléchit vers les ongles, un peu comme si c'était cassé, atteint d'adorable infirmité, ça a la grâce de l'aile d'un mort. (42)

Si la question de la race n'est pas autant au centre des préoccupations dans *Un barrage contre le Pacifique,* elle demeure toutefois un élément significatif pour la compréhension globale de l'œuvre. Le personnage de M.Jo qui, à l'instar de l'amant, courtise lui aussi une jeune fille de race blanche, ainsi que les nombreuses références au peuple indochinois témoignent tous et toutes du rôle que la question de la race joue dans l'économie générale d'un roman à l'occasion duquel M.Duras est déterminée à dénoncer « le grand vamprisme colonial »[1]. Moins évidente encore dans *Le Vice-consul* et *India Song,* la question de la race y joue pourtant un rôle tout aussi significatif. L'opposition que le lecteur fait entre l'Inde blanche représentée par l'ensemble des personnages dont Anne-Marie Stretter, le vice-consul, Charles Rossett ou encore Peter Morgan et l'Inde plus colorée que le lecteur découvre hors des murs de l'ambassade de France sous les traits de la mendiante ou des lépreux de Calcutta contribue en effet à donner à ces deux productions une dimension raciale notoire.

[1] Expression qui figure dans *Un barrage contre le Pacifique,* « le grand vampirisme colonial » (25) dont la mère a été victime traduit toute l'horreur de l'écrivain envers un système colonialiste qui repose sur la domination d'une race sur une autre.

Prépondérante chez M.Duras, la question de la race l'est tout autant chez H.Kureishi. Présentées par lui-même en préface à son recueil de pièces de théâtre comme « a setting-out of all the themes that would absorb [him] for a long time as if [he] were beginning to discover what his suject would be», les trois pièces que sont *Outskirts, Borderline* et *Birds of Passage* y font en effet référence et ce, même si sous un angle à chaque fois différent. L'analyse des causes du racisme fait ainsi l'objet d'une attention particulière dans *Outskirts.* A aucun moment excusé, le racisme dont font preuve les personnages de race blanche à l'égard des personnages immigrés n'est toutefois nullement condamné. Moyen habile selon Ruvani Ranashina de la part de H.Kureishi de s'attirer la sympathie d'une presse dominée par les blancs[1], le racisme sous la plume de H.Kureishi est également perçu comme le résultat d'un taux de chômage alarmant allié à une montée du fascisme, seul moyen de défense pour des personnages blancs élevés au rang de victimes[2]. L'analyse des causes de la montée du racisme en Angleterre fait place dans *Borderline* à la résistance au racisme. Changement significatif par rapport à la pièce précédente, ce dernier s'accompagne d'un changement de point de vue. Facilité par l'occupation de la scène par une majorité de personnages immigrés, le changement de point de vue se traduit par la prise de parole de ces mêmes personnages. Contrairement aux stéréotypes qui leur sont d'ordinaire accolés, les immigrés asiatiques dont il est ici question ne sont en rien passifs ou dépolitisés. Fortement impliquée dans le mouvement « the Asian Youth Front », la fille de la famille montre sa détermination à combattre la montée de l'extrême droite de l'époque et entend ainsi prouver que l'Angleterre lui appartient également. La volonté de résister

---

[1] Ruvani Ranashina évoque cet aspect dans son ouvrage intitulé *Hanif Kureishi.* Au sujet de la réception de la pièce *Outskirts* par une presse largement dominée par les Blancs, elle écrit : « *The Times* review of *Outskirts* suggests that as 'a British-born Pakistani who writes with some sympathy about the white urban working class, Hanif Kureishi is an inexpressibly welome figure on the racial scene'. However, the reviewer [Wardle] goes on to discuss Bob's portrayal in a manner that verges on a rationalization of his racist behaviour that is not present in Kureishi's text. He refers to Bob's'courageous independence… he knows who he is. In a sense he rejected the system before the system threw him on the scrap heap'. This suggests the way texts can be made to take on meanings by dominant critical views ». Ruvani Ranashina. *Writers and their work: Hanif Kureishi.* Plymouth : Nothcote House, 2002, 24.

[2] Comme le note R.Ranashina, la victimisation du Blanc dans *Outskirts* apparaît sous la plume de H.Kureishi dès l'introduction de son ouvrage *Outskirts and Other Plays* : « In his introduction, Kureishi locates Bob's fascism 'in the context of unemployment and nationalism of the late 1970's, and the despair they caused' (p.xx). Bob insists 'This country, if anything, that's the ill one ; not me (63). To an extent, the link between unemployment and fascism is maintained : the bleakness and stagnation of Bob's present life is powerfully conveyed and suggests why his viciousness became strengthened where Del's has dissipated : Del's teaching career has initiated his social mobility. He has moved beyond 'the Outskirts'. Ibid, 23-24.

qui habite les personnages immigrés de *Borderline* ne constitue pas l'enjeu de *Birds of Passage.* Occasion de renverser le discours colonial, la pièce permet d'analyser le lien étroit qui unit la notion de race à celle de classe sociale[1].

Clef de voûte de ses pièces de théâtre, la question de la race ressurgit quasiment à l'identique dans d'autres de ses productions. La montée du racisme imputable aux difficultés économiques, le fanatisme religieux, l'esprit d'entreprise de certains immigrés ou encore les tensions raciales parfois violentes entre les deux communautés sont autant d'exemples qui témoignent du poids que H.Kureishi accorde à la question de la race dans *The Buddha of Suburbia* et *The Black Album* mais également dans *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid.*

Récurrente, la question de la race ainsi donnée à lire fait le jeu de la différence au détriment de l'entre-deux. Sans cesse confrontés, pour ne pas dire dressés l'un contre l'autre, les deux groupes ethniques privilégient la coupure et ce faisant amoindrissent l'hypothèse de l'existence d'un quelconque lien.

Attestée à la lecture de plusieurs passages, la prédominance de la coupure sur le lien se vérifie tout particulièrement au travers du mouvement politique « The Asian Youth Front ». Mentionné il y a peu dans ce travail, cet exemple mérite de l'être à nouveau ici dans la mesure où il se définit comme un mouvement séparatiste. Signe du désir de la jeunesse immigrée de renforcer les barrières entre les différents groupes ethniques, les idées véhiculées par le mouvement politique n'ont toutefois pas l'exclusivité dans *Borderline.* De fait, s'il est abondamment représenté dans la pièce par le biais de personnages comme Yasmin ou Anwar, le séparatisme révolutionnaire se trouve contrebalancé par les propos de personnages plus âgés. Haroon est l'un d'eux. En attestent plusieurs de ses répliques, il est en effet davantage favorable à une pénétration du système pour mieux le subvertir ensuite. Contenu en germe dans les propos de Haroon, le lien est également perceptible lorsque H.Kureishi propose de dépasser le clivage noté entre séparatistes et anti-séparatistes et de montrer alors comme ces deux positions sont en réalité étroitement mêlées[2].

---

[1] Cette idée est tout particulièrement bien analysée par R.Ranashina. Au sujet de *Birds of Passage,* elle souligne le renversement du discours colonial puis montre comment H.Kureishi « explores the intersection of race and class : the way race relations are inflected by class politics ». Ibid, 35-36.

[2] Cette idée est celle de Ruvani Ranashina. Dans son ouvrage *Hanif Kureishi,* elle consacre une partie à l'analyse du mouvement séparatiste « The Asian Youth Front » et note alors la particularité de H.Kureishi qui a su selon

Première minimisation du concept de différence au profit de celui de l'entre-deux, l'exemple du mouvement politique « The Asian Youth Front » est conforté par deux autres exemples. Le refus de H.Kureishi d'endosser l'étiquette d'écrivain postcolonial fournit un premier élément de réponse[1]. Nullement intéressé par une écriture qui aurait pour unique objectif de riposter à un centre jusqu'ici tout puissant, H.Kureishi ne l'est pas davantage par le concept de représentation. Mission qui incombe à tout écrivain appartenant à une communauté, la représentation implique une partialité qui fait la part belle à la différence. S'opposer à elle comme le fait H.Kureishi[2] revient dans ces conditions à minimiser une différence toute puissante et pose ainsi l'hypothèse d'un possible lien entre les races. Plusieurs fois notée, cette approche de la société qui ne privilégie pas une communauté au détriment d'une autre trouve parfaite illustration au travers du personnage métis. Incarnation de l'entre-deux races, le métis tel que M.Duras et H.Kureishi le dépeignent renvoie ainsi autant l'image de la coupure que celle du lien.

1 – 1 – 2 – Métissage et entre deux cultures

Signe de la volonté des deux auteurs-cinéastes de proposer une lecture du métissage en harmonie avec celle de l'entre-deux, la thématique de la race est complétée en ce sens par celle de la culture. Etroitement liée à elle, la culture est en tous points construite de la même façon. La mise en avant de la différence au détriment de l'entre-deux est un premier élément de comparaison. Mentionné de façon systématique dans la quasi-totalité des ouvrages de M.Duras et H.Kureishi, le clivage orient/occident trouve première explication dans l'essai de David Dabydeen intitulé « On Cultural Diversity ». Définie par

---

elle dépasser les clivages pour leur préférer une vision plus complexe. Partant ainsi du mélange qui lentement opère entre les idées séparatistes de Yasmin et celle de l'anti-séparatiste Haroon, elle note : « In this instance, Kureishi moves beyond a separatist/anti-separatist dichotomy in showing the relationship between the two positions as overlapping and complex ». Ibid, 29-30.

[1] Interrogé par Nahem Yousaf, H.Kureishi avoue ne pas se considérer comme un écrivain postcolonial et de justifier alors son choix en ces termes : « I think the postcolonial label has always bothered me slightly because to me, it is a narrow term. And so much of my work is not about that and so you feel that you're being squashed into a category that you don't fit and you fear that there are lots of other aspects of your work which people might then be ignoring ». Nahem Yousaf. *Hanif Kureishi's* the Buddha of Suburbia, *A Reader's guide.* New York : Continuum, 2002, 15-16.

[2] Nous renvoyons à nouveau à l'entretien que H.Kureishi a accordé à Nahem Yousaf. Interrogé sur la question de « la représentation positive » qui incombe d'ordinaire aux écrivains appartenant à une communauté, H.Kureishi défend la position qui fut la sienne dans *My Beautiful Laundrette*, à savoir une approche personnelle et confie alors : « If other people think Asians should be represented in a certain way, then they can write their own stories » Ibid, 10.

lui comme « a cosy term, evolved out of a blend of European post-colonial guilt and enlightenment, to justify tolerance of our presence in the metropolis"[1], la « diversité culturelle » ainsi perçue jette un premier éclairage sur la manière dont elle est abordée par H.Kureishi. Comparée par l'écrivain Guyanais installé en Angleterre à une ruche, la capitale anglaise illustre la pluralité de cultures tout en traduisant l'existence de plusieurs « cellules » qui empêchent le mélange des cultures d'avoir réellement lieu[2]. Cette approche de la pluralité des cultures qui confirme la séparation souhaitée maintenue entre la culture orientale et la culture occidentale se retrouve également à plusieurs occasions dans les productions écrites de M.Duras. L'ambassade de France et le restaurant où l'amant chinois convie la famille du personnage-narrateur sont en effet de bonnes illustrations de ce que D.Dabydeen entend par « cellules ». Regroupées le temps d'un repas ou d'une cérémonie, les différentes cultures retrouvent rapidement la sphère qui est la leur et dévoilent ainsi leur incapacité à se mêler durablement.

Mise en avant de la différence et avec elle de la scission au détriment de l'entre-deux, cette approche de la pluralité des cultures est nuancée par les travaux de Homi Bhabha. Dans son ouvrage *The location of culture*, il reproche en effet à l'expression « diversité culturelle » d'être trompeuse. Selon lui, cette dernière « gives the false impression that cultures are holistic, separated and static with pre-given cultural contents and customs »[3]. Lorsqu'il rejette l'expression "diversité culturelle", H.Bhabha condamne dans le même temps l'idée que la coupure puisse seule l'emporter. Mauvaise lecture selon lui de cette nouvelle configuration politique qui fait toute l'originalité des métropoles de l'après colonisation, l'expression « diversité culturelle » doit dans ces conditions laisser sa place à l'expression « différence culturelle ». Façon pour H.Bhabha de mettre en avant la porosité des frontières entre les différentes cultures, cette nouvelle expression est également pour lui un excellent moyen de souligner toute la pertinence de l'entre-deux et avec lui de l'hybride.

---

[1] David Dabydeen in John McLead. *Beginning postcolonialism.* Manchester: Manchester University Press, 2000, 227.

[2] Ainsi selon D.Dabydeen, London is « culturally diverse, but there is little cross-fertilisation of cultures taking place », Ibid, 228.

[3] Ibid, 228.

Moyen de résister au nationalisme culturel et de contrer l'assimilationnisme tout en corrigeant le multiculturalisme qui voit le métissage comme une perte d'authenticité[1], cette approche de l'hybride qui fait la part belle au lien et avec lui à l'entre-deux figure également largement dans les productions de H.Kureishi. Considéré par S.Thomas « as an embodiment and complication of Bhabha and Rushdie's celebration of cultural hybridity »[2], son roman *The Buddha of Suburbia* mérite toute notre attention. Consécration de l'entre-deux culturel au sens où S.Rushdie et H.Bhabha l'entendent, le roman montre toutefois une image plus complexe encore. Fervent partisan selon Berthold Schoene[3] du polyculturalisme, H.Kureishi le donne en effet à lire au regard d'une analyse des classes sociales, de la race, de la sexualité ou encore de la farce. En apparence distincts, tous ces éléments s'entremêlent et proposent alors une nouvelle approche de ce que signifie « être anglais » aujourd'hui à Londres.

1 – 1 – 3 – Métissage et entre deux identités

Touchée du doigt dans la partie précédente lorsque nous avons évoqué le lien entre « polyculturalisme » et « identité anglaise », la notion d'identité mérite ici d'être analysée pour la réflexion qu'elle implique sur l'appartenance ou la non-appartenance à une communauté.

Evoqué dans leurs ouvrages à l'occasion desquels il est toujours question de l'existence d'un groupe défini d'après des critères sociaux, raciaux ou encore sexuels, le concept de communauté l'est tout particulièrement dans les deux ouvrages de M.Duras que sont *Le Vice-consul* et *India Song* et celui de H.Kureishi intitulé *The Black Album.* Groupe social dont les membres vivent ensemble ou ont des biens et des intérêts communs, la communauté sectaire par nature fait ainsi le jeu de la différence et avec elle celui de la coupure.

---

[1] Ces propos traduits en français sont ceux de Susie Thomas. Dans son ouvrage intitulé *Hanif Kureishi, A reader's guide to essential criticism* , elle écrit dans le chapitre qu'elle consacre à l'analyse du roman *The Buddha of Suburbia :* « Although cultural hybridity is a highly contested term in postcolonial theory, it is politically useful as a means of resisting cultural nationalism within the 'host society', which sees assimilationism, which requires minorities to give up their culture of origin; and, in contrast, as a corrective to multiculturalism which insists that mingling is a loss of authenticity ». Susie Thomas. *Hanif Kureishi, A reader's guide to essential criticism.* New York: Palgrave Macmillan, 2005, 63.

[2] Ibid, 63.

[3] Berthold Schoene. « The herald of hybridity: the emancipation of difference in Hanif Kureishi's *The Buddha of suburbia* » *International Journal of Cultural Studies*, 1:1, 1998, 109-127.

Inscrite dans la lignée des deux parties précédentes réservées, rappelons-le, aux thématiques de la race et de la culture, cette analyse de l'identité peut elle aussi aisément se lire en termes d'entre-deux. Les deux personnages métis phares de ce travail, à savoir Karim Amir dans *The Buddha of Suburbia* et le personnage-narrateur de *L'Amant* en sont les deux meilleures illustrations. Somme des deux identités, ils peuvent dans ces conditions tout autant revendiquer l'appartenance que la non-appartenance à l'une ou l'autre des communautés desquelles ils sont issus.

1 – 1 - 4 - De l'écriture musicale à la musicalité de l'écriture

1 – 1 – 4 – 1 – H.Kureishi ou l'écriture musicale

1 – 1 – 4 – 1 – 1 - H.Kureishi : l'écriture de l'histoire de la musique

L'ouvrage de H.Kureishi co-écrit par Jon Savage et intitulé *The Faber Book of Pop*[1] est un premier indice témoignant de l'intérêt de l'auteur-cinéaste pour la musique mais également de sa volonté farouche de la mêler à son écriture. Le sentiment d'exhaustivité soulignée par *The Observer* qui qualifie l'ouvrage de nouveau testament de la pop[2] illustre bien la volonté de H.Kureishi d'écrire une histoire de la musique pop aussi complète que possible. L'impression de traitement exhaustif qui se dégage est tout d'abord manifeste dans la structure de l'œuvre. A la dizaine de chapitres qui s'étendent sur une période de 50 ans s'ajoute parfois un fractionnement des années sur lesquelles les deux auteurs souhaitent s'attarder. Phénomène manifeste à plusieurs occasions, nous pouvons citer pour exemple l'année 64 à l'occasion de laquelle H.Kureishi a choisi de développer sept histoires plutôt qu'une seule comme ce fut le cas pour les années 40. La structure de l'œuvre n'est pas la seule illustration témoignant du désir d'exhaustivité des deux auteurs. Les nombreuses sources dont sont extraits les documents sont une preuve supplémentaire de la volonté de couvrir tous les sujets concernant la musique pop. Les documents iconographiques que sont les photos, les publicités ou les illustrations de couverture de magasines placés en tête de chaque chapitre viennent ainsi éclairer les textes écrits, extraits d'ouvrages de fiction, de magasines ou d'autobiographies. A la multiplicité des sources s'ajoute la multiplicité des

[1] Hanif Kureishi, Jon Savage: *The Faber Book of Pop*, London: Faber and Faber, 1995.
[2] « Kureishi and Savage have effectively compiled a radical new testament of Pop ». Citation qui figure en couverture du livre tout juste mentionné.

sujets traités. Parmi les trois retenus, le premier que nous allons citer est sans aucun doute le moins surprenant. Dans un livre consacré à l'histoire de la musique pop, nulle surprise de voir en effet mentionnées les différentes étapes traversées depuis ses origines au début des années 40. Ce qui est plus surprenant en revanche, et donc la marque d'un intérêt tout particulier pour l'exhaustivité, est la subdivision décennie par décennie qui traduit un grand souci de précision. Poutre maîtresse dans l'élaboration de l'ouvrage, la construction de l'historique de la musique pop n'est pas le seul thème à relever. Les références aux personnalités connues en sont une autre illustration. Elvis Presley, les Beatles ou encore Michael Jackson sont les noms les plus marquants. Figures incontestables de la musique pop, ces chanteurs ne figurent toutefois pas dans l'ouvrage pour leur répertoire ou leur qualité vocale mais davantage pour leur style de vie. En témoigne l'extrait de 1994 tiré du magasine *Hello* où il est question du mariage de M.Jackson avec la fille du roi du rock Lisa-Marie Presley. Le caractère trivial de telles anecdotes est renforcé par la présence de souvenirs personnels qui ont eux aussi fait l'objet d'un article sélectionné par la suite pour l'élaboration de l'ouvrage.

Intéressante pour qui souhaite enrichir sa connaissance de l'époque, l'impression d'exhaustivité qui se dégage de la structure, des différentes sources ou encore des nombreux sujets évoqués, amène à se demander si cette « bible » de la musique pop mérite d'être réduite à une volonté d'atteindre la complétude. Le commentaire de *The Times*, lui aussi reporté en couverture de l'œuvre apporte une dimension supplémentaire à l'ouvrage lorsqu'il le qualifie de : « A collage of conflicting voices, this is not so much the whole history of Pop, as the whole history of everything, set to music »[1]. L'écriture de l'histoire de la musique pop qui a motivé H.Kureishi et Jon Savage ne serait donc pas uniquement un désir d'exhaustivité, l'intérêt d'écrire l'histoire de la musique pop n'étant pas tant de la montrer sous toutes ses facettes comme de montrer le lien étroit que cette même musique pop entretient avec l'Histoire. L'idée que la musique pop participe à éclairer et à donner sens à un monde étroitement lié à elle apparaît à plusieurs occasions. Synonyme dans l'imaginaire collectif de liberté et d'évasion, la possession ou la conduite d'une moto est une première

[1] Ibid, couverture du même ouvrage.

illustration possible de l'influence de la musique pop sur la société. Moyen de transport « à la mode » dans les années 50, la moto joue également un rôle déterminant chez les hommes dans le passage de l'enfance à l'âge adulte. Premier indice, la moto n'est toutefois pas le seul exemple montrant les liens qui se tissent entre musique pop et société. Le poids donné à la société de consommation est tout aussi révélateur. L'influence de la musique pop ne se limite pas au mode de vie de tout à chacun. Elle joue un rôle tout aussi important sur la scène politique. La vague Beatles qui a déferlé sur l'Angleterre des années 60 a en effet largement contribué à la reconnaissance de la spécificité de la Grande Bretagne par rapport aux Etats-Unis. Intéressants, ces trois exemples témoignant de l'infiltration de la musique pop dans la vie quotidienne ne sont pourtant que des exemples isolés. La période phare du courant musical qui s'étend de 1966 à 1971 est en effet celle qui symbolise le mieux l'osmose de la musique pop et de la vie sociale. Infiltrée à tous les niveaux, la musique pop a ainsi participé de façon active à l'évolution de la société britannique :

> The unprecedented expansion of the youth and music industries encouraged a new, generational politics which was broadly libertarian (sex, drugs), oppositional (on a wide variety of issues, most obviously the Vietnam War), Utopian. This naïve but electrifying conflation of purchasing with political power was concentrated in America but coincided with the social liberalization then occurring in the UK, where in 1967/8 the laws on divorce, abortion and homosexuality were relaxed. This was the period of pop's greatest outreach[1].

Si nous ne pouvons pas encore déceler à ce stade de notre analyse la griffe d'une écriture musicale, l'histoire de la musique pop ainsi présentée par H.Kureishi et J.Savage en pose toutefois les premiers jalons. Au delà de l'intérêt de rédiger l'histoire de la musique pop se cache en effet la capacité de ce type d'ouvrage à analyser par les voies détournées de la musique la société et permettre alors une meilleure compréhension du monde. Exemples parmi d'autres, chacune des voix sélectionnées par les deux auteurs pointe sur la qualité qu'aurait une alliance de la musique et de l'écriture, le sens de la deuxième dépendant alors de la première.

[1] Ibid, 267.

1 – 1 – 4 – 1 – 2 - Ecriture et musique chez H.Kureishi : un rapprochement possible

Dans son article servant d'introduction à *The Faber Book of Pop,* H.Kureishi note tout d'abord l'impossible rapprochement entre l'écriture et la musique pop. A l'époque qui veut que les écrivains prennent davantage en considération l'expérimentation à la Robbe-Grillet que le réalisme social à la Balzac s'ajoute l'idée que la musique pop ne serait à première vue en aucun cas compatible avec l'écriture. Du domaine du corps et de la sensualité, la musique apparaît incompatible avec l'écriture qui relève, elle, davantage de l'esprit :

> Of course, pop is a form crying out not to be written about. It is physical, sensual, of the body rather than the mind, and in some ways it is anti-intellectual; let yourself go, don't think, feel[1].

Première brèche dans notre analyse, l'incompatibilité entre musique et écriture et avec elle l'idée que l'analyse de la musique et de l'écriture pourrait réhabiliter la différence au détriment de l'entre-deux, est toutefois rapidement dépassée. Quelques lignes plus loin, H.Kureishi fait en effet de ce nouveau moyen de communication un outil permettant d'explorer de nouveaux domaines. Soulignant l'alliance fructueuse de l'écriture et de la musique pop, H.Kureishi confirme ainsi notre hypothèse de départ qui veut que l'entre-deux ait supplanté la différence :

> Furthermore, pop provided writers with new areas to explore, as one can see particularly in the first part of this book, where writing about pop introduces us to the fringes of the respectable world, to marijuana, generational conflict, clubs, parties, and to a certain king of guiltless, casual sex that had never been written about before. Pop, too, has enlivened and altered the language, introducing a Jonsonian proliferation of idioms, slang and fresh locutions; once the semi-secret code of an excluded or reviled minority, these have become part of the mainstream[2].

Davantage qu'un simple rapprochement entre la musique pop et l'écriture, cette citation développe le lien voire la dépendance qui lentement s'installe entre ces deux formes d'expression. De fait, lorsque H.Kureishi écrit « pop provided writers with new areas to explore »[3], il signe la fin de l'autonomie de l'écriture dont la créativité est dorénavant liée, et ce de façon

[1] Ibid, xix.
[2] Ibid, xix.
[3] Ibid, xix.

inextricable, à celle de la musique pop. Les conséquences de cette alliance sont multiples. De nombreux sujets jamais évoqués par le passé sont alors abordés. Ils entraînent dans leurs sillages une modification du langage et une mise en lumière des minorités jusque là isolées dans les marges. Convaincante pour notre analyse, cette citation semble toutefois uniquement recevable dans le cadre d'une écriture qui a pour thème la musique pop. Source possible d'inspiration pour l'écriture, la musique pop ainsi présentée gagne une dimension supplémentaire en préface de son recueil de pièces de théâtre *Outskirts and other plays*. A cette occasion, H.Kureishi lui attribue un langage universel capable de dépasser celui élitiste de l'écriture et de noter « the potency and influence of another language which spoke to millions – pop music »[1]. Reconnaître le fait que la musique ait son langage propre au même titre que l'écriture autorise un rapprochement entre les deux. Le lien qui lentement se tisse entre écriture et musique se resserre dans *The Buddha of Suburbia* à l'occasion duquel écriture et musique sont si étroitement mêlées qu'il est alors possible de parler d'une « écriture musicale ».

1 – 1 – 4 – 1 – 3 - *The Buddha of Suburbia :* Une écriture musicale

Avant de développer l'idée selon laquelle *The Buddha of Suburbia* propose une bonne illustration de l'expression « écriture musicale », il convient dans un premier temps de la définir. Alliance grammaticale d'un nom commun et d'un adjectif qualificatif, l'expression « écriture musicale » souligne d'emblée l'interdépendance des deux concepts. Pivot dans l'expression de part sa position nominale, l'écriture ne parvient pas pour autant à reléguer l'adjectif qualificatif « musicale » à une place secondaire. Seul ce dernier a en effet le pouvoir de déterminer l'écriture, de lui donner sa couleur métisse et de lui permettre de valider l'idée selon laquelle le métissage de l'écriture et de la musique dans l'œuvre de H.Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, participe à donner à l'œuvre toute sa signification.

Le poids de la musique pop dans *The Buddha of Suburbia* se traduit dans un premier temps par la centaine de références qui lui sont faites. La méthode utilisée est celle du *name dropping*, terme anglais que Claude Chastagner

[1] Ibid, xii.

traduit par « le saupoudrage de noms de groupes et de musiciens (blancs et britanniques pour la plupart), de chansons et d'albums, ainsi que quelques comptes-rendus de concerts »[1]. Marques de la volonté de l'auteur de retranscrire ce genre de musique dans un texte écrit, les nombreuses allusions à la musique pop peuvent être répertoriées selon trois modalités[2]. Les activités proprement musicales constituent la première modalité. La visite de Karim et de son père au pub où se produit Kevein Ayers, les scènes où Karim écoute des disques et les différents concerts auxquels les personnages assistent en sont autant d'illustrations. Parmi elles figurent également les discussions sur la musique : avec Eva, avec les membres de la communauté où résident Jamila et Changez ou encore les passages où sont exposés les goûts personnels de Karim. L'utilisation de la musique comme toile de fond constitue la deuxième modalité. C.Chastagner cite à ce sujet le cas de plusieurs activités qu'elles soient sexuelles (le moment que Karim passe avec Charlie sur fond de Pink Floyd), ou plus anodines : Karim s'habillant sur du Dylan, ou roulant auto-radio ouvert, dans la voiture de Pyke, Helen, ou de The Fish. Gradation dans l'abstraction par rapport à la première modalité où tout est donné à voir et à entendre au lecteur, la deuxième modalité n'est rien comparée à la troisième qui utilise toute une gamme de comparaisons, de métaphores ou d'explications musicales pour mieux justifier un état d'esprit, une idée abstraite ou une impression[3].

De loin la plus complexe, cette troisième et dernière modalité est celle qui illustre la mieux la place stratégique de la musique dans *The Buddha of Suburbia.* Au centre des réflexions et de l'écriture de H.Kureishi, la musique ainsi présentée acquiert une dimension supplémentaire. La place d'adjectif qu'elle occupe dans l'expression « écriture musicale » y est pour beaucoup. De fait, si l'adjectif a pour fonction de déterminer le nom, il en précise également le sens. Or, reconnaître que le sens puisse être donné à l'écriture par la musique revient à considérer la musique comme une métalangue. Cette idée mentionnée

---

[1] Claude Chastagner: « Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia »,* Etudes Britanniques Contemporaines (Montpellier, France), 13, Janvier, 1998 : 1-10.

[2] L'expression « modalités » ainsi que les explications à leur sujet sont extraites de l'article de Claude Chastagner tout juste mentionné.

[3] Et Claude Chastagner de noter pour exemple: « Ainsi la comparaison d'un dessin représentant son père et Eva, à John Lennon et Yoko Ono, l'assimilation du choix entre sexualité hétéro ou homosexuelle à la préférence pour les Beatles ou les Rolling Stones, la description des comportements routiniers de Heater en référence à Eric Clapton jouant 'Leyla' sur scène tous les soirs… » Ibid, 2.

dans l'article de C.Chastagner lorsque celui-ci écrit que « l'adoption du rock et de la culture pop comme système de référence constitue, plus qu'un symbole, une sorte de métalangue »[1] mérite plus amples développements. Qualifier la musique de métalangue ne signifie en effet pas uniquement que celle-ci propose une réflexion sur la langue. C'est également pointer du doigt que la musique soit une langue à part entière qui donne tout son sens au texte écrit. En d'autres termes, c'est l'analyse du rock et non le texte lui-même qui donne à lire la personnalité du héros de *The Buddha of Suburbia* et justifie sa volonté de rester en dehors du centre dans les marges.

Illustration du métissage de la musique et de l'écriture et avec lui de la pertinence du concept d'entre-deux, l'œuvre de H.Kureishi témoigne du fait qu'il ne faut en aucun cas cantonner les références à la musique rock à une volonté de l'auteur-cinéaste de mettre en scène une société débridée sexuellement qui a de surcroît sombré dans la drogue. Intéressant pour l'analyse, le lien étroit que H.Kureishi tisse entre l'écriture et la musique gagne encore en qualité avec M.Duras lorsqu'elle choisit de parler non plus d'écriture musicale mais de musicalité de l'écriture.

1 – 1 – 4 – 2 - M.Duras ou la musicalité de l'écriture

1 – 1 – 4 – 2 – 1 - M.Duras : un intérêt marqué pour la musique classique

L'intérêt pour la musique constaté chez H.Kureishi ne se dément pas chez M.Duras et ce, même si la musique qui retient l'attention de M.Duras est d'un tout autre registre. Occasion de s'asseoir au piano et de jouer des morceaux extraits de *Nathalie Granger* ou de *India Song,* les entretiens de M.Duras avec Michelle Porte lui permettent de dire son penchant pour Bach et son regret de ne pas être une meilleure pianiste. L'intérêt, pour ne pas dire la fascination de l'auteur-cinéaste pour le piano et les compositeurs classiques, s'étend à l'ensemble de son œuvre. Mentionnée dès le titre de certains de ses ouvrages dont *Moderato Cantabile* ou *La Musica deuxième,* la musique s'est également immiscée au sein même des œuvres. Intéressants pour la vue d'ensemble qu'ils donnent de la musique, ces différents ouvrages marquent toutefois moins son attachement à celle-ci que le texte-théâtre-film *India Song*, œuvre retenue pour

[1] Ibid, 7.

notre corpus. Tout dans cet ouvrage concourt en effet à montrer le lien étroit que M.Duras a tenu à tisser avec la musique. Le titre de l'ouvrage en est une première illustration. Non contente de le donner à lire comme un ouvrage hybride ayant à la fois les caractéristiques du texte, du théâtre et du film, M.Duras le présente en couverture comme un chant, celui de l'Inde. Le rôle déterminant que la musique joue sur l'œuvre est ensuite souligné dans les remarques générales de M.Duras qui insiste dès la première phrase sur le sens musical des noms mentionnés dans l'œuvre : « Les noms des villes, des fleuves, des Etats, des mers de l'Inde ont, avant tout, ici, un sens musical » (9). Détourné de son sens premier que devrait être l'écriture, le texte *India Song* débute par un air joué au piano. Plongés dans le noir, le lecteur/spectateur écoute « au piano, ralenti, un air d'entre-les-deux-guerres, nommé *India Song* ». Répété encore et encore, l'air s'accélère pour être ensuite joué « à son rythme habituel de blues » (9) et ce jusqu'à ce que le noir se dissipe et laisse la place aux deux voix. Mise en bouche, la musique est également la seule capable d'inculquer du rythme à l'œuvre. L'alternance des deux compositions que sont respectivement India Song et la 14ème variation de Beethoven sur un thème de Diabelli illustre les changements de rythme de l'histoire. Infiltrée dans la trame du texte, la musique est également un centre d'intérêt pour de nombreux personnages et ce tout au long de l'œuvre. De fait, qu'il s'agisse de la voix 1 qui raconte l'histoire d'Anne-Marie Stretter et demande dès le début de l'ouvrage à la voix 2 si « c'était elle qui jouait du piano » (14) la nuit du bal, de la voix 2 qui lui répond que lui aussi « parfois, le soir, jouait au piano cet air de S.Thala » (14) ou encore de Michael Richardson à la fin du texte qui joue « la 14ème variation de Beethoven-Diabelli » (141), tous sont imprégnés de musique. Ils lui accordent ainsi une place importante et témoignent par là de l'intérêt de la relation étroite que M.Duras entretient avec elle. La récurrence de la musique dans *India Song* fait davantage que de souligner le souhait de M.Duras de la voir mise en valeur. Sa présence, mais également son impact sur la construction de l'œuvre invite en effet à un rapprochement avec l'écriture de H.Kureishi, qualifiée rappelons-le de musicale. A l'instar de ce dernier, la musique chez M.Duras détermine elle aussi l'écriture, et ce faisant en précise le sens.

Capable de métisser l'écriture et la musique jusqu'à donner à lire certaines de ses productions telles des variations, M.Duras réussit une parfaite symbiose entre écriture et musique et autorise alors à parler de musicalité de l'écriture.

1 – 1 – 4 – 2 – 2 - La variation comme l'illustration d'une écriture musicale

L'idée d'une symbiose de la musique et de l'écriture naît de l'article de Wendy Everett « The Art of Fugue : The Polyphonic Cinema of Marguerite Duras »[1]. Désireuse de mettre en lumière les liens étroits qui unissent la musique et le cinéma durassien[2] mais également soucieuse de poser l'hypothèse d'une possible adéquation entre les deux concepts[3], elle s'appuie sur la relation particulière que le cinéma durassien entretient avec la fugue. Echappant à toute définition[4] comme souhaite le faire le cinéma durassien, la fugue a également de commun avec lui l'idée d'un processus en cours d'élaboration[5]. En aucun cas figé, le processus interdit l'idée d'une fin et laisse ainsi voir le cinéma durassien comme un art en mutation constante qui ne connaît jamais de terme. Evidents, ces rapprochements culminent lorsque W.Everett reprend les propos de E.Said au sujet de la simultanéité et de noter alors :

> With this mind, we can understand Edward Said's suggestion that it is simultaneity of the multiple contributing voices, their ability to provoke confusion and uncertainty, their inherent expressive freedom, and their demand for an essentially creative listener, that accounts for the contemporary fascination with fugue. Indeed, it is this notion of simultaneity which is of central importance to Duras's film technique[6].

---

[1] Wendy Everett: « The Art of Fugue: The Polyphonic Cinema of Marguerite Duras » in James S.Williams. *Revisioning Duras,* op.cit., 21-35.

[2] En anglais dans le texte: « In this chapter, I shall consider the intimate relationship which exists between music and the multilayered and self-referential cinema of M.Duras » Ibid, 21.

[3] « We are not talking here of simply a close correlation between music and images, but about music *being* the visual image » Ibid, 26.

[4] « It is interesting that even its formal elusiveness is perhaps hinted at in its name, for « fugue » means quite litterally, flight (Italian *fuga*; French *fugue* », idée reprise plus loin « A musical texture that eludes definition» Ibid, 27.

[5] Reprenant comme pour faire le point à un moment donné de sa démonstration, W.Everett propose cette définition de la fugue : « A musical form that is not a form ; a musical texture that eludes definition whilst being characterized by its complex polyphonic and contrapuntal voices ; a musical process that is 'never-ending' but open-ended, and which is essentially self-reflexive » Ibid, 27.

[6] Ibid, 29.

Point de départ idéal lorsqu'il met en avant les similitudes entre le cinéma durassien et la fugue, l'article de W.Everett amène à s'interroger sur la possibilité d'adapter cette analyse à ses productions écrites. Fortement similaires aux œuvres cinématographiques, les productions écrites ont toutefois ceci de différent qu'elles privilégient la variation à la fugue. La mention de la 14ème variation de Beethoven dans *India Song* n'est pas le seul indice qui nous invite à considérer plus amplement ce changement. Un arrêt sur la définition de chacun des deux termes affine les différences et nous permet de justifier pleinement notre choix. Donnée à lire comme « une composition formée d'un thème et de la suite de ses modifications », la variation semble de ce fait mieux adaptée à l'écriture durassienne que la fugue qui est elle aussi définie comme une composition certes mais comme une composition dont le thème et les imitations se fuient et se poursuivent l'une l'autre. La thématique de la récriture plusieurs fois mentionnée dans ce travail mérite de l'être à nouveau ici. Constante chez M.Duras, elle est en effet un bon moyen d'asseoir notre choix de substituer l'idée de « variation » à celle de fugue dans le cadre d'une analyse de ses productions écrites. *L'Eden cinéma* ou encore *India Song* pour ne nommer qu'elles en attestent. L'idée d'une modification du thème est dans leur cas plus pertinente que celle d'une imitation du thème qui sous-entendrait alors l'absence de changements notoires.

Incontestable, le poids de la musique s'immisce donc chez M.Duras jusque dans la trame du texte. Son omniprésence dans l'écrit est telle qu'elle amène à parler de musicalité de l'écriture, musicalité d'autant plus manifeste que la musique dans l'œuvre de M.Duras s'infiltre jusque dans l'essence même du mot et ajoute à sa qualité musicale une qualité poétique.

1 – 1 – 4 – 2 – 3 - La musicalité de l'écriture

Le refus de M.Duras d'être catégorisée comme un auteur de roman, de théâtre ou encore de poésie mais au contraire sa volonté d'être lue comme un auteur de textes hybrides rend difficile l'analyse du poétique dans ses ouvrages. Décelable dans ses œuvres, l'écriture poétique retient pourtant l'attention des critiques. Regroupés dans un recueil intitulé *Marguerite Duras, La tentation du*

poétique[1], chacun des auteurs retenus pour l'élaboration de l'ouvrage a ainsi tenu à mettre en valeur un aspect en particulier[2].

Preuves qu'il est possible de dissocier le poétique de l'ensemble, ces articles témoignent également de l'aisance de l'écriture poétique à se mêler à l'écriture romanesque pour finalement contribuer à « une écriture de nature indécise». Titre de l'article du même nom de Madeleine Borgomano[3], « l'écriture de nature indécise » témoigne de l'impossibilité de M.Duras à distinguer « l'écriture romanesque » de « l'écriture poétique ». Intéressants pour le niveau de langue que la présence de ces « îlots de poésie » engendrent, ils le sont également pour la réflexion sur le concept d'entre-deux qu'ils entraînent. A aucun moment directement mentionnée dans l'article, la notion d'entre-deux s'installe en effet de façon insinueuse et donne alors à lire la coexistence des deux écritures comme la griffe de M.Duras. Si, comme le note M.Borgomano, « la poésie fait corps avec l'écriture romanesque », c'est parce qu'elle a su l'imprégner de sa musicalité. Souvent associée à la poésie tant elle lui insuffle son rythme, la musique ajoute en effet aux œuvres durassiennes ce petit plus par rapport à H.Kureishi qui valide alors pleinement notre expression de départ, à savoir la musicalité de l'écriture[4].

Mise à mal tout au long de cette analyse, la notion de différence dans le cadre d'une analyse du métissage semble bel et bien céder sa place à celle de l'entre-deux qui s'impose autant sur le fond que sur la forme. Manifeste lorsque sont abordées des questions comme la race, la culture ou encore l'identité, la pertinence de l'entre-deux apparaît également nettement dans l'écriture même du texte. Lorsqu'ils mêlent l'écriture à la musique, M.Duras et H.Kureishi font en effet bel et bien le choix de présenter une lecture métisse qui ne propose plus de dichotomie et donc de différence mais bien un entre-

---

[1] Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey. *Marguerite Duras, La tentation du poétique.* Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

[2] Divisé en trois parties, l'ouvrage collectif s'applique à éclairer des domaines aussi divers et variés que la mise en voix du poétique, le poétique et le travail de la langue ou encore la poétique dans la théorie littéraire.

[3] Madeleine.Borgomano. « Une écriture de nature indécise » in Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey. *Marguerite Duras, La tentation du poétique.* Ibid, 15-29.

[4] Nous retrouvons également cette idée dans l'article de Mireille Calle-Gruber intitulé « La scène, la phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ? » in Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Rober Harvey, op.cit., 71-83. Le poétique dans l'écriture de M.Duras ne faisant pour elle aucun doute, elle concentre son analyse sur la phrase durassienne et montre alors comment les mots jaillissent de la gorge et font alors passer une « voix », un « ton » que nous pourrions-nous aisément imaginer être chanté.

deux davantage représentatif du concept de métissage. Aussi révélateurs soient-ils, ces exemples ne sont pas les seuls à justifier de la prépondérance du concept d'entre-deux sur celui de différence. La dimension initiatique propre à l'entre-deux est également à considérer avec attention. A aucun moment mentionné dans le cas de la différence, l'initiation du personnage, en l'occurrence métis, prend en effet une dimension supplémentaire dans le cadre d'une analyse de l'entre-deux. Symbole d'un état intermédiaire, traditionnellement représenté par des notions telles la frontière ou le passage, l'entre-deux apparaît au cœur de l'écriture de nos deux auteurs-cinéastes.

1 – 2 – M.Duras et H.Kureishi : une représentation classique du métissage en tant que entre-deux

1 – 2 – 1 – Un entre-deux classique centré sur la frontière et le passage

1 – 2 – 1 – 1 – Entre-deux et frontière

Couramment utilisée en référence à la conquête de l'ouest américain, la frontière perd bien évidemment ici sa dimension civilisationnelle mais conserve toutefois sa double image, à savoir celle d'un poste fixe et celle d'une ligne mobile. Soucieux de ne pas empiéter sur le deuxième chapitre de ce travail voué à l'étude de l'avancée des marges sur le centre, nous réserverons notre analyse de la frontière à sa définition la plus classique, à savoir celle d'un poste fixe.

Commun aux deux auteurs-cinéastes, l'intérêt pour la frontière noté dès le titre de certains ouvrages dont *Un barrage contre le Pacifique* et *Borderline* se confirme dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord.* La vitre qui sépare le chauffeur de la limousine des passagers, les persiennes de la garçonnière mais également la moustiquaire qui protège l'enfant des piqûres d'insectes ou encore les rideaux blancs qui masquent les vitres arrière de la limousine en sont des illustrations possibles. Elles sont confirmées chez H.Kureishi à la lecture de *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid* à l'occasion desquels il est fait état de fenêtres, de portes ou d'autres objets de séparation dont les barricades.

Manifeste à différents moments de leurs productions écrites, la frontière ainsi donnée à lire rejoint les thématiques travaillées plus haut. Comme elles, elle donne en effet le sentiment de faire le jeu de la différence.

Entorse à cette partie vouée exclusivement à l'analyse de l'entre-deux, le statut donné à la différence ne s'avère toutefois pas celui escompté. S'il mérite d'être mentionné à ce stade de notre travail, ce n'est en effet pas tant pour l'idée que nous nous en faisons habituellement comme pour le « cas limite » qu'il représente. Plus petite représentation de l'entre-deux selon D.Sibony[1], la différence ainsi présentée devient partie intégrante d'un travail sur l'entre-deux et permet alors par la même occasion de percevoir la frontière comme un seuil. Matérialisé dans les productions de M.Duras et H.Kureishi par le pas de porte, le seuil renvoie à une limite au-delà de laquelle le personnage sera transformé. Illustré à plusieurs occasions dans leurs productions respectives, le seuil prend toute sa valeur dans *L'Amant*. Parfaite matérialisation de la coupure-lien spécifique à la notion d'entre-deux, l'entrée dans la garçonnière symbolise ainsi autant la coupure avec la vie au pensionnat que le lien avec elle.

Nouvelle illustration de la place prépondérante que l'entre-deux occupe dans les productions de MD et HK, l'analyse de la frontière cède maintenant la place un autre concept, à savoir celui du passage.

1 – 2 – 1 – 2 – L'entre-deux : un lieu de passage

Le poids donné à la notion de passage n'a selon toute évidence rien à envier à celui accordé à la frontière. Comme ce fut le cas pour *Borderline* et *Outskirts,* H.Kureishi choisit une fois encore de placer le concept dès le titre. *Birds of Passage*, puisque c'est bien de cette pièce dont il est ici question, fait ainsi du passage une expression clée qui confère tout son sens à l'ensemble d'une pièce qui donne à lire le manque de stabilité et avec elle la difficile intégration d'une famille d'immigrés. Première piste de lecture pour qui souhaite comprendre le sens du mot « passage », il nous faut également l'analyser dans son sens plus conventionnel que celui de cycle, de mouvement et de temporaire. Souvent associé au mot couloir, le passage renvoie également à un lieu, à un endroit par où l'on passe.

[1] La définition de l'entre-deux posée, D.Sibony s'attarde un instant sur la notion de différence et note alors à son sujet : « Le simple trait de la différence apparaît lui-même comme un entre-deux minimal ». D.Sibony. op.cit., 11.

La partie descriptive achevée, il nous faut maintenant analyser ce que signifie un tel poids accordé au passage. Illustration du concept d'entre-deux, le passage est d'abord et avant tout à appréhender chez les deux auteurs-cinéastes comme un lieu de transition, un espace intermédiaire permettant au protagoniste d'évoluer d'un point à un autre. Manifeste à l'occasion d'épisodes relatant la vie dans les banlieues, nous nous devons de constater que le concept de passage n'est pas chez M.Duras et H.Kureishi uniquement à considérer d'un point de vue spatial. Ainsi, si de passage il est avant tout question chez M.Duras et H.Kureishi, c'est d'un passage d'un état à un autre avec pour finalité le développement d'un personnage en particulier. Symbolisé par différentes images, la notion de passage peut également s'étendre à l'ensemble de l'œuvre qui peut parfois se lire comme un roman d'initiation. A l'instar de l'autobiographie, le roman d'initiation relate en effet la vie ou un épisode de la vie d'un personnage et est pour ce faire constitué d'une succession d'étapes, de passages visant à scander son développement personnel.

Fondamental pour une bonne compréhension des œuvres citées pour exemple plus haut dans cette partie, le poids accordé au passage renforce le statut de l'entre-deux au détriment de la différence. Incontestable dans leurs productions respectives, l'entre-deux permet également une réflexion sur le lien que M.Duras et H.Kureishi s'appliquent à tisser entre un concept inhérent au passage à savoir celui de devenir et le métissage.

1 – 2 – 2 – M.Duras et H.Kureishi ou l'art de relier le devenir au métissage :

1 – 2 – 2 – 1 – « Devenir-métis » : Une certitude pour M.Duras

Le tiret que C-Bouthors-Paillart intercale entre le verbe devenir et l'adjectif métis abonde dans le sens de l'analyse ci-dessus et illustre le fait que le métissage dans l'œuvre de M.Duras n'est nullement à considérer comme une finalité que l'auteur-cinéaste se serait fixée d'atteindre mais davantage comme un processus en devenir permanent. Cette idée est d'ailleurs notée en préface à l'ouvrage *Duras la métisse,* à l'occasion de laquelle Christiane Blot-Labarrère souligne l'idée selon laquelle « le désir métis » ne représente pas « un terme en soi » mais « un perpétuel passage constamment reconduit, sans fixation

possible dans quelque état (ou être) initial ou final »[1]. La place réservée à la thématique de l'errance dans moult ouvrages durassiens illustre tout particulièrement la définition que C.Blot-Labarrère propose du désir métis.

Figure emblématique de l'errance spatiale, la mendiante incarne à merveille ce refus de fixité qui place le métis dans une dynamique du devenir permanent. Point de départ à notre analyse, l'errance spatiale de certains personnages ouvre la voie à l'errance verbale du narrateur. Matérialisé par les digressions, ce type d'errance confirme le refus de fixité et contraint ainsi le métis à ne jamais trouver de racines.

1 – 2 – 2 – 2 - « Métis en devenir » : Une réussite incertaine pour HK

S'il diffère de M.Duras lorsqu'il pose le métissage comme prérequis[2], H.Kureishi partage toutefois avec elle la même volonté de le placer sous le signe du devenir. Le refus de fixité souvent pointé du doigt dans ses ouvrages se traduit ainsi par des personnages hyperactifs dont les déplacements rappellent également ceux du personnage errant. Plusieurs fois pointée du doigt dans *The Buddha of Suburbia*, la thématique de l'errance diffère toutefois de celle qui est donnée à lire par M.Duras. De fait, contrairement à cette dernière qui voit l'errance comme un moyen de représenter le refus de fixité, H.Kureishi la perçoit quant à lui comme révélatrice de l'ennui qui gagne les habitants des banlieues.

Alliée à l'hyperactivité, l'errance ne doit toutefois pas être perçue comme négative. Signe de l'ennui, elle est tout autant celui de l'impatience. Avide de se forger une identité qui lui soit propre, le personnage métis désire ainsi plus que tout devenir quelqu'un et ce faisant être reconnu comme ayant toute sa place dans la société. Déjà développée plus haut dans ce travail à l'occasion de la partie réservée à l'analyse de l'identité, la notion d'appartenance est ici exclusivement à retenir pour les notions de devenir et de processus qu'elle implique.

---

[1] Christiane Blot-Larrère, préface à l'ouvrage de C.Bouthors-Paillart, op.cit., xi.

[2] En ouverture de son roman *The Buddha of Suburbia,* H.Kureishi présente ainsi son personnage: « My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman, I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging or not, that makes me restless and easily bored » (3)

Cette première partie achevée, nous ne pouvons que constater à quel point M.Duras et H.Kureishi se sont appliqués à faire du métissage un concept étroitement lié à l'entre-deux. Comme lui, le métissage nous a en effet amenés à parler des questions de la race, de la culture et de l'identité. Comme lui, il a permis un rapprochement entre deux écritures que sont respectivement l'écrit et la musique. Cette similitude reconnue entre les deux concepts, nous nous sommes ensuite penchés sur un autre de leurs points communs : l'essence même de l'entre-deux, qui se définit d'abord et avant tout comme une frontière, un passage. Ce parallèle nous a alors permis d'affiner les distinctions possibles entre M.Duras de H.Kureishi et de conclure que si les deux auteurs-cinéastes montrent le même intérêt à rapprocher le métissage et l'entre-deux, ils n'en conservent pas moins une approche différente lorsqu'ils développent l'un le devenir-métis et l'autre le métis en devenir. Cette approche de l'entre-deux ouvre toutefois une première brèche dans notre analyse conjointe de l'entre-deux et du métissage jugée jusqu'à présent très classique. Parler dans le cas de l'ouvrage de H.Kureishi de métis en devenir fait en effet davantage que de placer le métis dans un entre-deux censé faciliter le passage d'un état à un autre. La déconstruction de la binarité que nous allons démontrer dans les pages ci-dessous est en effet une illustration parmi d'autres témoignant de la facilité que M.Duras et H.Kureishi ont eu à s'approprier le concept pour ainsi mieux parvenir à le détourner de sa fonction.

2 – Le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : de l'entre-deux au tiers-espace

2 – 1 – M.Duras et H.Kureishi : une vision binaire et apparemment classique du monde :

2 – 1 – 1 – Binarité et entre-deux : deux concepts avec le chiffre deux pour dénominateur commun :

Evidente pour ce qui est de l'expression « entre-deux », la dimension exclusive du chiffre « deux » qui nie la présence d'un autre chiffre que lui même l'est tout autant dans le cas de la binarité. Sa racine latine « binarius » signifiant « composé de deux éléments » est un premier indice. Elle est naturellement rejointe par les nombreuses expressions incluant le terme « binaire ». De fait, qu'il s'agisse de formules telles « un nombre binaire », « un composé binaire »,

« une étoile binaire » ou encore « un rythme binaire », toutes soulignent une composition double et excluent par là même la possibilité de l'existence d'un autre chiffre. La récurrence du chiffre « deux » n'est pas le seul point commun entre les deux concepts. Binarité et entre-deux sont de fait intrinsèquement liés l'un à l'autre. Manifeste dans le cas de l'entre-deux qui constitue un espace intermédiaire, un espace transitionnel entre deux éléments et qui est ainsi par nature binaire, la réciprocité est tout aussi valable. L'expression, « une relation binaire » en est une bonne illustration. Le fait de la définir comme « la relation établie dans son ensemble entre deux éléments » permet en effet d'établir un lien direct entre binarité et entre-deux. Contrairement aux autres expressions citées plus haut où il est uniquement question de la place prépondérante du chiffre « deux », celle-ci leur ajoute l'idée que le binaire crée un lien et ce faisant délimite un espace entre deux éléments.

Le lien entre le concept de binarité et celui d'entre-deux établi, il nous faut maintenant justifier notre choix de tant nous attarder sur ce chiffre « deux » dans le cadre d'une analyse comparative de M.Duras et H.Kureishi. Au-delà du fait que nous nous proposons d'étudier deux auteurs-cinéastes, le chiffre « deux » est en effet à comprendre comme un indice non négligeable pour notre travail. La raison en est qu'il est possible de l'interpréter de deux façons différentes. Nous retiendrons de sa première analyse sa rondeur, entendons par là la complémentarité et la complétude que le chiffre dégage. Ce sentiment, nous l'avons déjà développé plus haut dans ce travail lorsqu'il fut pour nous question d'analyser le métissage comme synonyme possible de conjonction. Cette mise à mort de la différence qui n'a apparemment plus dans ce contexte de raison d'être est toutefois de courte durée. Synonyme de multiplicité par opposition au chiffre « un » par essence unique et indivisible, le chiffre « deux » est également dans certains cas synonyme de différence. Dans l'expression « cela fait deux », l'accent n'est par exemple pas tant placé sur le chiffre lui-même que sur la notion de différence qu'elle traduit. Parler de différence dans le cadre d'une analyse de la binarité et de l'entre-deux ouvre ainsi de nouvelles perspectives pour notre travail. Manifestes et clairement revendiqués par M.Duras et H.Kureishi, l'entre-deux et avec lui une représentation binaire du monde n'auraient dans ces conditions rien de classique. Tout aussi déstabilisant car paradoxal qu'ont pu l'être des concepts

tels l'immobilisme ou encore avant lui la conjonction et la disjonction, l'entre-deux s'avère ainsi au fil des lectures le seul capable de redorer le blason de la différence et de lui redonner toutes ses lettres de noblesse.

2 – 1 – 2 – M.Duras et H.Kureishi : Le choix du binaire pour mieux comprendre l'entre-deux et avec lui le métissage

Omniprésente tout au long de ce travail, la binarité est une constante des œuvres de M.Duras et H.Kureishi. En atteste l'analyse à venir, celle-ci se retrouve à différents niveaux. Une première illustration se situe au niveau de la structure. Le corpus dans son ensemble est élaboré de façon binaire. Chacun des ouvrages trouve ainsi son pendant sous une autre forme. *Un barrage contre le Pacifique* voit son analyse enrichie lorsqu'il est confronté à la pièce de théâtre *L'Eden cinéma.* Il en est de même du *Vice-consul* récrit sous le titre *India Song* ou encore de *L'Amant* devenu *L'Amant de la Chine du Nord* suite au film de J-J.Annaud. La binarité inhérente au corpus de M.Duras l'est tout autant à celui de H.Kureishi. Déjà cités plus haut dans ce travail, les propos que H.Kureishi tient en introduction de son recueil de pièces de théâtre *Outskirts and Other Plays* témoignent de son intérêt pour une élaboration de ses productions sur le mode binaire. Ce schéma est ainsi tout particulièrement valable pour trois de ses pièces que sont respectivement *The King and Me,* dont un des personnages apparaît à nouveau dans *London Kills Me, Birds of Passage* qui, à l'instar de *The Buddha of Suburbia* a mis en scène les vies de couples vivant dans les banlieues et en enfin *Outskirts* dont les garçons sont, pour l'auteur-cinéaste, à considérer comme les précurseurs de ceux qui figurent dans *My Beautiful Laundrette*[1].

Point de départ à l'analyse de la structure binaire des ouvrages de H.Kureishi, ce constat n'est pas le seul à retenir pour notre travail. La capacité de la binarité d'associer autant qu'elle dissocie est également à prendre en considération. La mise en relation de la pièce *Birds of Passage* et du scénario

[1] En introduction à son recueil *Outskirts and Other Plays,* H.Kureishi note à quel point ses premières œuvres ont influencé ses ouvrages suivants: « Indeed, all these plays were a setting-out of the themes that would absorb me for a long time, as if I were beginning to discover what my subject would be. A character from *The King and Me* – an idea I procured from a TV programme about a woman who was obsessed with Jim Reeves, and which I yoked to my own frustration and self-hatred about not being able to write – turned up in *London Kills Me.* The lives of the suburban couple Ted and Jean from *Birds of Passage* were extended in *The Buddha of Suburbia,* and the boys from *Outskirts* were the genesis of the boys in *My Beautiful Laundrette* » (xix-xx)

My Beautiful Laundrette est un exemple d'association de productions. L'une comme l'autre mettent en effet l'accent sur la lutte des classes et développe l'échec de la classe ouvrière blanche pour vanter le succès des émigrés pakistanais. L'idée que deux ouvrages puissent être rédigés avec une volonté commune de développer le même thème se retrouve tout autant entre *My Son the Fanatic* et *Sammy and Rosie Get Laid* lorsqu'il s'agit de mettre en scène la violence dans les rues qu'entre *My Son the Fanatic* et *Outskirts* lorsqu'il s'agit pour lui de traiter de l'échappatoire que représentent les alentours d'une ville. Moyen de souligner les liens entre deux ouvrages, la binarité est également une façon de les dissocier. Disant cela, nous pensons tout particulièrement aux deux groupes d'œuvres que sont respectivement *My Son the Fanatic* et *The Black Album* d'un côté et *My Son the Fanatic* et *Borderline* de l'autre. L'intérêt du premier groupe réside dans la description que H.Kureishi donne à lire de l'intégrisme musulman. Commun aux deux ouvrages, il n'en est pas moins représenté différemment. S'appuyant sur les propos de Kaleta, Susie Thomas oppose elle aussi les deux ouvrages lorsqu'elle note :

> In *The Black Album,* Muslim fundamentalism was shown 'filling a space where Marxism and capitalism had failed to take hold. Shahid and Deedee choose hedonism over either of the orthodoxies of Marxism or Islam, but *My Son the Fanatic* recognises the need for a better philosophy than capitalist *laissez-faire* and having fun'[1].

Première illustration dans ce travail d'une binarité qui réunit deux ouvrages pour mieux les dissocier ensuite, l'approche que H.Kureishi réserve à l'Islam et plus précisément à l'intégrisme n'est pas la seule et unique. Elle est en effet rejointe par les conflits générationnels tels qu'ils sont dépeints dans deux de ses œuvres que sont *My Son the Fanatic* et *Borderline.* La similarité thématique ne doit toutefois pas faire oublier le traitement différent qui les oppose. Contrairement à *Borderline* où les parents se révoltent du choix de leur enfant de s'émanciper de leur joug pour s'épanouir dans la culture occidentale, c'est l'inverse qui est dépeint dans *My Son the Fanatic* lorsque le fils méprise un père devenu trop occidental à ses yeux.

Le fonctionnement binaire de certains des ouvrages de M.Duras et de H.Kureishi n'est pas la seule preuve témoignant de l'ancrage des deux auteurs-

[1] Susie Thomas, op. cit., 119.

cinéastes dans la binarité. La structure même de leurs œuvres est tout aussi révélatrice. Si nous ne devons pas voir une quelconque originalité dans la scission des pièces de théâtre de H.Kureishi en actes, somme toute le propre de toute œuvre théâtrale, nous ne pouvons toutefois nous empêcher de pointer l'originalité de ce dernier de les avoir divisées en deux actes. Ceci est tout particulièrement le cas de *Borderline* et de *Birds of Passage.* La structure binaire de chacune de ces pièces invite le lecteur à aller plus avant dans l'analyse de ce choix de la binarité et ce faisant de confronter les deux actes l'un par rapport à l'autre. Dans *Borderline*, la scission apparaît au moment où il est question pour les personnages pakistanais de ne plus « se laisser intimider »[1]. Cette déclaration chargée de rébellion et formulée juste à la fin du premier acte est renforcée par une autre déclaration du même personnage lorsque celle-ci annonce à son père qu'il y a beaucoup de choses à faire et qu'il ne faut en aucun cas se laisser intimider. Centré sur la condition des émigrés pakistanais en Angleterre, le premier acte laisse ensuite la place à un deuxième acte dans lequel il est alors question d'action, c'est-à-dire de participation directe de certains Pakistanais dans la vie politique. Clairement exposée dans *Borderline,* la structure binaire inhérente à l'ouvrage est tout aussi manifeste dans *Birds of Passage.* A l'instar de la pièce précédente, la scission entre les deux actes marque à nouveau un changement, une évolution.

Inévitable dans le cadre d'une pièce de théâtre, la scission en plusieurs parties se retrouve dans certains romans. *The Buddha of Suburbia* est l'un d'entre eux. Composé de dix-huit chapitres, l'ouvrage est lui aussi divisé en deux parties intitulées respectivement « Part One : in the suburbs » et « Part Two : in the city ». A l'instar des deux pièces de théâtre précédemment mentionnées, la binarité joue là encore un rôle significatif dans l'économie du roman. De fait, si de progression il est toujours question lorsque nous appréhendons la deuxième partie par rapport à la première, de nombreux passages se font écho et renforcent ainsi la pertinence de la binarité. Pertinente dans l'économie des œuvres de H.Kureishi, la structure binaire l'est tout autant dans certains ouvrages de M.Duras. Il suffit pour nous en convaincre de citer pour exemple *L'Eden cinéma*. Comme ce fut le cas des œuvres de H.Kureishi

[1] En anglais dans le texte: « We can't allow ourselves to be intimidated » (130)

citées plus haut, la scission en deux parties correspond à nouveau à une évolution particulière du personnage, évolution qui se traduit d'ailleurs par le déplacement spatial du personnage et de sa famille. Si le premier acte se déroule dans le bungalow, le deuxième acte se situe quant à lui en ville et traite principalement de la vente du diamant. A noter toutefois que cette division mathématique et visuelle n'est pas toujours nette dans les différentes productions que nous nous proposons d'étudier. Il nous faut donc recourir à d'autres formes de repères. Disant cela, nous pensons tout particulièrement à l'œuvre de M.Duras, *Le Vice-consul*. De fait, si elle ne se compose nullement de deux parties, elle n'en est pas moins articulée autour de deux histoires, l'histoire du vice-consul narrée par un narrateur extérieur à l'histoire et celle de la mendiante narrée par Peter Morgan, personnage dans l'histoire précédemment notée devenu pour l'occasion le narrateur de la deuxième. Enchevêtrée l'une dans l'autre, ces deux histoires que nous retrouvons narrées en alternance, ne sont toutefois nullement à considérer comme un exemple de mise en abyme. D'ordinaire définie comme un procédé d'inclusion d'un récit dans le récit, la mise en abyme impliquerait en effet une dépendance de l'un par rapport à l'autre et irait à l'encontre des idées qui souhaitent souligner l'accession à l'authenticité et avec elle à une totale indépendance. Davantage que de la dépendance entre les deux histoires narrées, il convient en effet de parler d'un lien étroit qui aboutit à de la complémentarité.

La récurrence du binaire décelée dans la structure mais également celle que nous aurions pu tout aussi bien identifier dans l'espace, le temps ou encore la caractérisation des personnages, apporte une première nuance à l'approche réservée jusqu'ici à l'entre-deux. L'image de complémentarité maintes fois mentionnée participe en effet largement de ce sentiment. De fait, cette dernière néglige le poids accordé jusqu'ici au passage et donne alors à lire l'entre-deux comme un concept se suffisant à lui-même. L'image qui en est donnée dans la partie suivante, à savoir celle d'un espace clos qui présente l'écueil du piège renforce encore ce sentiment.

2 – 2 – Une binarité piégeuse

Directement suggéré par H.Kureishi dans *The Buddha of Suburbia,* lorsqu'il souligne le risque de rester trop longtemps à West Kensington[1], le piège se referme progressivement sur les personnages pour finalement les immobiliser. Paralysés, niés de tous mouvements, certains personnages de M.Duras et H.Kureishi n'ont alors plus que la parole. La dialectique attente-parole est tout particulièrement manifeste dans sa pièce de théâtre *Outskirts.* A l'instar des personnages de la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*, Del et Bob ressentent eux aussi le besoin de parler pour combler le vide de leur existence. Cette idée est tout particulièrement développée dans la scène trois de la pièce à l'occasion de laquelle le lecteur retrouve les deux personnages-vagabonds assis au milieu d'un terrain bombardé. Ne sachant que faire, ils décident de parler, de se raconter encore et encore les mêmes histoires. Au sujet de ces conversations qu'ils ont pu avoir des fois et des fois, Del dit « the old conversations […] They're the good talks. Like the old songs. They're good songs. You wanna hear them over and over » (41). La dialectique attente-parole est tout aussi manifeste chez M.Duras mais sous un autre jour. De fait, si chez H.Kureishi, les personnages tentent d'effacer le poids de l'attente en parlant, les personnages de M.Duras attendent que la parole intervienne et les libère du piège qui les maintient prisonniers. L'attente d'une parole libératrice est ce qui ressort de l'analyse du passage du *Vice-consul* lorsque le personnage éponyme se trouve en présence du directeur du Cercle. Chaque soir, dans une sorte de rituel, le directeur attend en effet que le vice-consul lui livre les secrets de sa vie. D'ordinaire sans succès, le vice-consul finit un jour par se confier au directeur. L'attente s'est finalement révélée fructueuse :

> Chaque soir le directeur du Cercle parle des Indes et de sa vie ; Et puis le vice-consul de France à Lahore raconte ce qu'il veut de la sienne. (75)
> […]
> Ce soir, si le vice-consul a beaucoup questionné le directeur du Cercle sur Anne-Marie Stretter, il n'a pas beaucoup parlé. Le directeur attend qu'il le fasse chaque soir. Voici, il le fait (76).

Parler au directeur du Cercle ne résout pas pour autant la question du piège. Libératrice d'une certaine façon, la parole n'aide pas le vice-consul à

[1] « West Kensington was an area in-between where people stayed before moving up, or remained only because they were stuck » (127).

aller de l'avant. C'est alors que nous pouvons dire que même si la parole est rassurante car elle rend l'attente plus supportable, elle s'avère elle-même piégeuse dans la mesure où elle se substitue au mouvement et finit alors par annuler toute possibilité de bouger. La pièce de H.Kureishi, *Birds of Passage* est à ce sujet des plus révélatrices. Plusieurs indices laissent de fait à penser que la pièce est placée sous le signe du mouvement. Le titre en est une première illustration. A l'instar des oiseaux migrateurs, les personnages de la pièce ont de la difficulté à se sédentariser. S'installer en banlieues est donc ce qui plaît le plus à David : « the city tires me and the country bores me. The suburbs are ideal » (188). Cependant, aussi important le mouvement semble-t-il pour l'économie de la pièce, il n'en est pas moins rendu impossible, la parole prenant le pas sur lui.

Si nous devions résumer la notion de métissage telle que celle-ci est appréhendée par M.Duras et H.Kureishi, nous choisirions de procéder en deux temps. Le terme « classique » serait notre premier mot. Le désir commun aux deux auteurs-cinéastes de donner à lire une image de métissage en lien avec celle de la coupure-lien serait en effet une première justification. Les thématiques de la race, celle de la culture ou encore celle de l'identité pour ne citer qu'elles, ont été des exemples parmi d'autres témoignant de la volonté des deux auteurs-cinéastes d'imposer une lecture du métissage des plus classiques. Le rejet de la monstration de la différence, au profit d'un désir d'osmose si emblématique de l'essence même du métissage, n'est pas uniquement apparu dans le choix de thématiques. Infiltré dans la trame du texte, le mélange si caractéristique du métissage s'est également traduit par le choix de M.Duras et de H.Kureishi de délicatement fondre écriture et musicalité. Appréhendée, nous l'avons vu, de façons différentes selon que nous ayons eu à composer avec l'un ou l'autre de nos auteurs, l'écriture métisse qui est ressortie de ce mélange de texte et de musique nous a confortés dans notre hypothèse de départ et nous a amenés à poursuivre plus avant dans cette voie. Les rapprochements de définition faisant uniquement l'objet de la première sous partie, nous avons ensuite centré notre analyse sur sa représentation. Les similitudes entre les deux concepts furent nombreux et l'idée d'une représentation classique du métissage évidente. A l'instar de l'entre-deux, le métissage a en effet lui aussi

permis d'aborder des thématiques comme la frontière ou encore le passage. Espace de transition comme peut l'être l'entre-deux, le métissage donné à lire par M.Duras et H.Kureishi n'en a pas moins signé la fin de la binarité. Assimilée à un piège, la binarité ainsi perçue a pointé les limites de la conception occidentale du monde et nous a dans le même temps conduits à nuancer l'image classique que nous souhaitions véhiculer. Griffe de la critique postcoloniale, cette remise en cause du statut occupé par la binarité a rejoint les propos de Homi Bhabha. Dans son ouvrage *The Location of Culture*, il a en effet lui aussi montré dans quelle mesure le concept de tiers-espace se substituait en réalité à celui de binarité. Preuve qu'il est possible de détourner le concept d'entre-deux et avec lui celui de métissage des définitions classiques qui en sont d'ordinaire données, la reconnaissance d'un tiers-espace amène également à envisager une possible réhabilitation du concept de différence pourtant tellement décrié par D.Sibony. Volontairement reclus dans un espace adapté pour lui, le métis va pouvoir vivre pleinement sa différence. Cette première brèche dans notre analyse faite, il convient maintenant d'étudier comment l'impression de classique qui avait pu être la nôtre dans un premier temps s'efface tout doucement au profit de l'apologie de la différence.

B – La représentation du métissage chez M.Duras et H.Kureishi : Terreau des différences à venir :

1 –Premières pistes de lecture pour qui souhaite relier la notion de métissage à celle de différence

1 – 1 – M.Duras : « Les enfants maigres et jaunes »

Lorsqu'elle publie l'article « Les enfants maigres et jaunes » en 1976, M.Duras fait bien plus que d'écrire « un texte purement anecdotique relatant un faisceau de souvenirs d'enfance »[1]. Présents à en juger par les références faites à la mère, à la mort du père ou encore à l'amour inconditionnel voué au « petit » frère, les souvenirs d'enfance passée en Indochine française ne constituent pas l'essentiel d'un article que C.Bouthors-Paillart considère non sans raison comme la verbalisation par l'auteur « de sa problématique identitaire en terme de métissage fantasmatique »[2]. Thématique récurrente de l'œuvre, la notion d'identité a cela d'intéressant chez M.Duras qu'elle allie réflexion sur le métissage et réflexion sur la différence. Déviée de sa représentation traditionnelle, l'identité n'est pas à appréhender dans le sens « identique », lui-même synonyme de « même ». Etroitement lié au concept de différence, celui d'identité implique une confrontation, une opposition préalable avec autrui et principalement avec la mère. La relation tendue entre la mère et ses deux enfants donnée à lire tout au long de l'article illustre l'importance que revêt la différence dans la quête de l'identité du personnage qui se définit en opposition à sa mère. Les mots « différence »[3] et « étrange »[4] utilisés pour qualifier la mère se trouvent renforcés tout au long de la narration par des anecdotes visant à renforcer l'improbabilité d'une osmose entre la mère et ses enfants. La description physique des deux camps qui aboutit à l'ancrage dans l'occident ou l'orient selon le cas en est une illustration possible. Les poignets et les chevilles de la mère jugés par l'enfant trop épais ne présentent aucun point commun avec l'ossature fine du petit frère décrit comme agile, mince et aux yeux bridés.

---

[1] C.Bouthors-Paillart, op. cit., 8.

[2] Ibid, 8.

[3] La description des poignets et des chevilles de la mère fait l'objet d'une analyse particulière de la part de la petite fille qui profite de cette « différence » physique avec sa mère pour la souligner encore davantage : « Je la regarde le soir, dans la chambre, elle est en chemise, elle marche dans la maison, je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente : ça pèse lourd, c'est plus volumineux, et cette couleur rose de la chair ». Ibid, 1.

[4] Plus loin dans le texte, M.Duras reprend l'idée de différence pour décrire sa mère mais la remplace cette fois par le terme « étrange » et de noter : « Je regarde cette femme deux fois étrange, deux fois étrangère ». Ibid, 2.

L'épisode des mangues, celui du riz ou encore celui des pommes nous confortent dans l'idée que la mère et les enfants sont issus de cultures différentes. L'écart qui les sépare se creuse encore davantage lorsque mère et enfants se trouvent dans l'impossibilité de communiquer. Trop vieille pour s'adapter à une autre langue que la sienne, la mère ne parvient pas à « entrer dans la langue étrangère »[1]. Intéressante dans le cadre d'une analyse de l'identité qui ne s'appréhende paradoxalement chez M.Duras que par l'analyse de la différence, la confrontation mère-enfants n'est toutefois pas ce qui doit ressortir de la lecture de cet article sous peine d'en manquer l'essentiel. En choisissant de l'intituler « Des enfants maigres et jaunes », M.Duras a en effet mis l'accent non pas sur la mère mais sur les enfants, ce qui lui a alors permis de traiter la question du métissage. Evoquée de façon directe par l'entourage de M.Duras qui s'interroge sur un possible adultère de la mère[2], l'hypothèse du métissage biologique est toutefois rejetée par M.Duras qui le dit venir d'ailleurs[3]. Que le métissage se situe ou non au niveau du fantasme, là n'est pas la question. Ce qui importe en effet c'est la relation qu'il entretient avec la différence, relation qui amène d'ailleurs à le penser autrement qu'en termes conjonctifs :

> Il faut certes lire dans le vouloir-devenir-jaune des enfants le désir d'un métissage conjonctif – de même, dans leur bilinguisme, le fantasme d'un métissage linguistique idéal. Mais l'inviolable sanctuaire du secret maternel rend impensable toute scène originelle, et particulièrement celle qui procéderait de l'osmose du Blanc et du Jaune. Le métissage est donc aussi à penser dans un sens disjonctif, en conférant, certes par abus de langage, à la première syllabe de ce terme le sens du préfixe péjoratif « mé » : de même que le terme « mésentente signifie un défaut d'entente ou une mauvaise entente, de même on peut comprendre le « *mé*tissage » au sens d'un défaut, d'un ratage du tissu identitaire »[4]

Souligné tout au long de l'article, le lien que M.Duras se plaît à tisser entre métissage et différence est tout aussi évident chez H.Kureishi. A l'instar de son aînée, H.Kureishi profite lui aussi de son article « The Rainbow sign » publié en 2002 dans son recueil *Dreaming and Scheming, Reflections on Writing and Politics,* pour montrer la relation étroite et significative que celui-ci entretient avec la notion de différence.

---

[1] Ibid, 2.
[2] « Plus tard, lorsque nous avons quinze ans, on nous demande : êtes-vous bien les enfants de votre père ? regardez-vous, vous êtes des métis ». Ibid, 2.
[3] « On sait que ma mère a été fidèle et que le métissage vient d'ailleurs. Cet ailleurs est sans fin ». Ibid, 2.
[4] Ibid, 8-9.

1 – 2 – H.Kureishi : « The Rainbow Sign »

Le choix de H.Kureishi de débuter son essai par l'annonce de ses origines métisses indique de suite l'orientation qu'il souhaite donner à son écrit. Inscrit dans la même veine que M.Duras, le fantasme en moins, H.Kureishi tisse lui aussi un lien étroit entre identité et différence. Au cœur de sa problématique identitaire, la différence est ce qui le caractérise en effet le mieux. Très vite, il avoue d'ailleurs avoir voulu être comme les autres[1]. Le sentiment de rejet que l'auteur-cinéaste ressent lorsqu'il réside en Angleterre ou au Pakistan est notée à plusieurs reprises dans le texte. D'abord ressentie négativement, la différence exprimée tant par la honte qui pouvait le pousser à renier son moi pakistanais en Angleterre[2] que par la revendication de sa citoyenneté britannique lors de son premier séjour au Pakistan[3] est à d'autres occasions exprimée en termes positifs dans le texte lorsque H.Kureishi s'oppose par exemple à la politique assimilationniste des Anglais qui souhaiteraient effacer une différence jugée gênante et amener ainsi les Pakistanais à devenir en tous points identiques aux occidentaux[4].

Premières pistes de lecture pour qui souhaite relier la notion de métissage à celle de différence dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi, ces deux articles nous invitent à poursuivre l'analyse de la représentation du métissage. A nous maintenant de montrer en quoi le fait de le représenter comme conjonction ou disjonction ouvre la voie mais aussi les voix à l'expression de toutes les différences.

---

[1] Dans son essai, H.Kureishi note : « I wanted to be like everyone else ». Hanif Kureishi. « The Rainbow Sign » op. cit., 26.

[2] A l'occasion d'une première partie consacrée à sa vie passée en Angleterre, H.Kureishi écrit : « From the start I tried to deny my Pakistani self. I was ashamed ». Ibid, 25.

[3] Lors de sa première visite au Pakistan, H.Kureishi fait part de la crise d'identité qu'il traverse. Comme il le note dans le passage ci-dessous, il se sent plus anglais qu'il ne l'aurait lui-même soupçonné et de noter : «I was having a little identity crisis. I'd been greeted so warmly in Pakistan, I felt so excited by what I saw, and so at home with all my uncles, I wondered if I were not better off here than there. And when I said, with a little unnoticed irony, that I was an Englishman, people laughed. They fell about. Why would anyone with a brown face, Muslim name and large well-known family in Pakistan want to lay claim to that cold little decrepit island off Europe where you always had to spell your name? Strangely, anti-British remarks made me feel patriotic when I was away from England. But I couldn't allow myself to feel too Pakistani. I didn't want to give in to that falsity, that sentimentality. As someone said to me at a party, provoked by the fact that I was wearing jeans : we are Pakistanis, but you, you will always be a Paki – emphasizing the slang derogatory name the English used against Pakistanis, and therefore the fact that I couldn't rightfully lay claim to either place. Ibid, 33-34.

[4] Un peu avant dans son essai, H.Kureishi regrette l'attitude des Anglais qui veulent absolument modeler les Pakistanais selon les normes occidentales et de noter : « The British complained incessantly that the Pakistanis wouldn't assimilate. This meant they wanted the Pakistanis to be exactly like them. But of course even then they would have rejected them. The British were doing the assimilating : they assimilated Pakistanis to their world view. They saw them as dirty, ignorant and less human – worthy of abuse and violence » Ibid, 28-29.

2 – Conjonction et disjonction : deux concepts constitutifs du métissage chez M.Duras et H.Kureishi

2 – 1 – Une représentation différente du métissage-conjonction

2 – 1 – 1 - Des personnages à la trame du texte : apologie de la conjonction, apologie du lien

La définition que le dictionnaire offre de la conjonction est un premier indice pour qui souhaite établir une relation entre conjonction et métissage. Décrite comme « une action de joindre » et donnée comme synonyme de « rencontre », « réunion » ou encore « union »[1], le concept de conjonction rejoint celui de métissage dans la mesure où tous les deux participent à une écriture du lien avec d'ailleurs pour conséquence une possible annulation de la notion de différence. L'idée de la création d'un lien et avec lui celle d'une continuité est particulièrement bien traitée par Yvonne Guers-Villate dans son ouvrage *Continuité et discontinuité de l'œuvre durassienne*[2]. A cette occasion elle y développe en quoi il est possible d'affirmer que l'œuvre de M.Duras, lorsqu'elle est étudiée dans son ensemble, favorise une continuité réelle, et ce malgré une discontinuité apparente[3]. La continuité, que nous appellerons pour les besoins de ce travail « lien », apparaît à différents niveaux tout au long de sa production[4]. La continuité thématique assurée en partie par la récurrence de certains personnages et la continuité dans l'expérimentation notée à différents endroits dans leurs ouvrages respectifs demandent à être accompagnées d'exemples précis. Véritable fil directeur, le personnage de Anne-Marie Stretter est indiscutablement le personnage durassien qui illustre le mieux ce que nous entendons par continuité. Centrale dans *Le Vice-consul* et *India Song*, elle apparaît également dans *L'Amant de la Chine du Nord* et ce, dès l'ouverture du roman. Si le personnage de Anne-Marie Stretter assure indiscutablement le lien entre les productions durassiennes et contribue ainsi à

---

[1] Dictionnaire *Le Petit Robert*, op.cit., 367.

[2] Yvonne Guers-Villate. *Continuité et discontinuité de l'œuvre durassienne.* Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

[3] En introduction à son ouvrage, Y.Guers-Villate met d'emblée l'accent sur la continuité au détriment de la discontinuité et ce, même si elle est consciente des années de rupture qui font suite à 1968 : « La rupture avec la production antérieure semble totale. Une étude plus approfondie révèle pourtant une continuité cachée sous la discontinuité des structures apparentes comme le présent travail essaiera de le montrer ». Ibid, 14.

[4] Cette idée figure également dès les premières pages de l'ouvrage de Yvonne Guers-Villate à l'occasion duquel il est noté : « une continuité dans les intentions profondes de l'auteur qui s'essaie toujours à cerner de plus près ce qui nous échappe, ce qui reste incompréhensible, indicible ou insurmontable dans les relations humaines » Ibid, 14.

leur métissage, il n’en est pas pour autant le seul. D’autres comme le vice-consul, la mendiante ou encore l’enfant blanche en sont en effet des illustrations tout aussi convaincantes. La récurrence de personnages phares qui assurent la continuité entre les différentes productions apparaît également dans les œuvres de H.Kureishi. De fait, même si les personnages ne conservent pas leurs noms comme cela est le cas chez M.Duras, le lecteur constate toutefois de grandes similitudes entre les personnages. La plupart partagent un caractère similaire et participent ainsi au fil des œuvres au développement de la psychologie d’un personnage type qui se trouve dans le cas de H.Kureishi à cheval entre deux cultures.

Symboles de conjonction et donc facteur du métissage des différents ouvrages, les personnages ne sont pas les seuls à assurer la continuité. Les thèmes retenus par les deux auteurs-cinéastes sont tout aussi convaincants. La thématique de la famille ou encore celle de l’autobiographie sont des exemples parmi d’autres montrant la volonté des deux auteurs-cinéastes de créer du lien.

Nouvelle illustration témoignant de la volonté des deux auteurs-cinéastes de créer du lien entre leurs différentes productions, la récurrence de certaines thématiques va plus loin dans la démonstration dans la mesure où elle invite à parler de récriture. Inscription du lien dans la trame du texte, la récriture fait l’objet d’une attention particulière dans l’œuvre de M.Duras et ce, tout particulièrement dans *India Song*[1].

Manifeste tant au niveau externe à en croire la relation aisément établie entre les différents ouvrages qu’au niveau interne à en juger par la stratégie d’écriture mise en place par les deux auteurs-cinéastes, la conjonction notée à plusieurs occasions dans cette partie n’est toutefois pas pour autant synonyme d’uniformisation. Un retour à la dimension grammaticale du mot conjonction fournit à ce sujet une première explication. Qu’elle soit de coordination ou de subordination, la conjonction a bel et bien pour fonction d’établir un lien entre deux voire plusieurs éléments. A noter toutefois que cette relation n’est pas pour cela synonyme de somme « uniformisante ». Les conjonctions de

[1] Y.Guers-Villate parle à ce sujet de « galerie des glaces où l’on passe d’une chose à son reflet, où l’on semble se perdre dans la ressemblance entre la réalité et sa réflexion pour se retrouver dans leur puissance égale d’évocation » Ibid, 244.

coordination « mais » ou « ni » réunissent deux parties certes mais elles marquent également une opposition, une rupture. Le lien ou plutôt la dépendance qui s'installe entre les différents éléments notés n'est nulle part plus manifeste que dans le cas de la conjonction de subordination qui établit une dépendance et donc une inégalité entre les propositions. Ayant noté ces différents exemples et ayant vu comment ils étaient illustrés par les deux auteurs-cinéastes, nous pouvons en déduire l'originalité de M.Duras et H.Kureishi dans leur traitement de la conjonction et avec elle celui du métissage. Indéniable, l'idée de lien et avec elle celle de somme s'avère en effet progressivement être une somme certes mais une somme de différences toutes plus exacerbées les unes que les autres.

2 – 1 – 2 - La conjonction : la complétude attendue ?

Terminer la partie précédente sur l'idée que la conjonction ne soit pas chez M.Duras et H.Kureishi à appréhender comme une somme uniformisante mais plutôt comme la somme de moult différences favorisant le métissage amène à creuser plus avant la question de la conjonction et nous fait alors nous demander si elle est ou non à envisager comme synonyme de complétude. Une réponse hâtive conduirait à répondre tout naturellement de façon positive. Si elle permet de regrouper et de relier entre elles similitudes et différences dans un souci de somme mais également d'opposition, la conjonction apparaît bien à première vue comme un concept qui permet d'atteindre un sentiment de complétude et d'achevé. Cette première image que le lecteur a de la conjonction semble s'appliquer tout autant au métissage. L'image de totalité qui lui est d'ordinaire associée s'impose en effet au lecteur qui voit l'action de métisser comme revenant à faire la somme de parties différentes de sorte à créer un tout. Certains ouvrages de M.Duras dont *India Song* illustrent particulièrement bien cette idée. Défini par l'auteur-cinéaste à la fois comme « texte-théâtre-film », l'ouvrage se prête à une représentation de la totalité. Tous les genres sont réunis dans cet ouvrage qui ne peut alors plus être réduit à une seule et même catégorie.

Aussi satisfaisante cette conclusion soit-elle au premier abord, nous devons toutefois veiller à nuancer nos propos. L'impression de totalité qui semble s'imposer est en effet vite battue en brèche dans *Un barrage contre le*

Pacifique. Contrairement à l'idée reçue qui voudrait que ce texte contienne en germe l'ensemble de sa production et soit une représentation possible du concept de totalité, il n'en est rien. M.Duras nous conforte d'ailleurs dans cette opinion lorsqu'elle affirme « ne pas tout dire ». Déstabilisant pour le lecteur qui, contre toute attente, ne peut que constater le refus de l'auteur de créer un tout, cette stratégie d'écriture est également le lot de H.Kureishi. L'adverbe « almost » placé dès le début de *The Buddha of Suburbia* remet en effet d'emblée en question la totalité que l'on aurait pu croire atteinte mais qui ne l'est en réalité pas.

Si la conjonction et avec elle le métissage ne sont pas synonymes de totalité dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi, elles ne le sont pas plus de celui d'achevé. Véritable stratégie d'écriture, la récriture livre alors toute sa complexité. L'impression de totalité qui se dégage d'ouvrages maintes fois récrits jusqu'à couvrir tous les sujets et points de vue d'un même thème s'avère en effet des plus illusoires. Traduction chez M.Duras d'une profonde insatisfaction, la récriture n'a de sens que pour la destruction qu'elle engendre. « Systématique et radicale » pour Madeleine Borgomano, la destruction du roman et de l'écriture se caractérise par « un dépouillement progressif et rigoureux de l'écriture » avant de s'achever par « sa disparition totale ». Cette analyse critique présente de nombreuses similitudes avec celle de Michel de Certeau. Lui aussi accorde une importance à l'analyse de la récriture et conclut sur l'idée que le ressassement finit par vider la place et l'occuper par rien. L'impression de totalité a ainsi cédé la place à l'absence qui ouvre elle-même la voie/voix au désordre et à la disjonction.

A ce stade de notre analyse, nous ne pouvons que constater à quel point la représentation que M.Duras et H.Kureishi donnent à lire de la conjonction puisse être différente de celle de leurs contemporains ou prédécesseurs. Voyons maintenant en quoi cette différence est moindre comparée à la place accordée à la disjonction, elle-même porte ouverte à l'expérience de toutes les différences.

2 – 2 – Le *mé*tissage-roi ou l'accession de la disjonction sur le trône

2 – 2 – 1 – Le désordre en fête

Thématique récurrente de la littérature, la fête figure également dans les productions de M.Duras et H.Kureishi. La réception à l'ambassade de France développée dans *Le Vice-consul* en est une première illustration. Située au centre de l'œuvre, la réception est annoncée plusieurs chapitres auparavant. Dès le chapitre 4, le compte à rebours est scandé par des marqueurs temporels tel « demain », « le lendemain », « ce soir » ou encore « vers 11 heures dans deux heures ». A ces marqueurs s'ajoutent des références à des personnages précis. Ainsi, exception faite de l'ambassadeur, le vice-consul et Charles Rossett sont les deux personnages qui semblent les plus affectés par l'arrivée imminente de la réception. Parmi les sept références à la réception, deux concernant respectivement le vice-consul et Charles Rossett sont ainsi des plus convaincantes :

> Le vice-consul se souvient brusquement de quelque chose à propos de la réception qui aura lieu demain soir vendredi à l'ambassade de France et à laquelle il a été invité à la dernière minute.
> Hier soir, un mot de l'ambassadrice : « venez »
> […]
> Charles Rossett retraverse une nouvelle fois les jardins de l'ambassade dans la chaleur immuable. Il pense aux gens qu'il rencontrera demain à la réception. Inviter les femmes dans la hiérarchie. Inviter Anne-Marie Stretter à danser (48)

Etroitement liée au personnage de Anne-Marie Stretter, la réception occupe l'essentiel de l'ouvrage. Quatre chapitres traitent de l'avant réception, trois lui sont consacrés lorsque celle-ci a lieu et trois autres développent ce qui se produit après, c'est-à-dire lorsque des conversations plus intimes sont autorisées. Fondamentale dans *Le Vice-consul,* la réception l'est tout autant dans *India Song* et ce, même si elle est abordée différemment. Evoquée brièvement dans la première partie lorsque les voix parlent du Bal de S.Thala, la réception fait l'objet d'un traitement particulier dans la deuxième partie pour se poursuivre ensuite dans la troisième partie. Essentielle à l'économie de ces deux ouvrages, la réception à l'ambassade de France est rejointe par « la fête de la grande fraternité entre les enfants des boys et les enfants blancs » mentionnée dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

A aucun moment évoquée pour elle-même, la fête est dans les œuvres de H.Kureishi davantage traitée pour l'atmosphère qu'elle dégage. *The Buddha of Suburbia* en est un excellent exemple. L'impression de carnaval perceptible dès le début du roman lorsque le personnage-narrateur pointe sur la mascarade du père montre combien H.Kureishi a pu s'approprier le concept. La définition du terme « mascarade » permet d'aller plus avant dans ce sens. Définie au sens propre comme « un divertissement ou les participants sont déguisés et masqués »[1], mais également comme « un déguisement, un accoutrement ridicule ou bizarre »[2], la mascarade est au sens figuré définie comme « une action, une manifestation hypocrite, une mise en scène fallacieuse et trompeuse »[3]. Manifeste dans la description que le personnage-narrateur donne à lire de son père, l'idée d'accoutrement mêlé au ridicule n'est toutefois pas l'impression principale qui doit être retenue lorsqu'il est question de mascarade. Le sens figuré pointe sur le masque certes mais il invite également à considérer le monde de faux-semblant dans lequel évolue le protagoniste. Ce monde que H.Kureishi pointe du doigt tout au long de *The Buddha of Suburbia* est tout particulièrement bien mis en valeur dans son analyse du théâtre. Le travail d'acteur demande en effet de porter un masque pour alors interpréter un rôle tout en s'appropriant le rôle, donnant ainsi l'illusion au public spectateur d'une adéquation totale entre acteur et personnage. Ce travail s'avère d'autant plus pénible pour Karim qu'il ne parvient pas à se détacher de ce masque plus vrai que nature.

Notoire dans l'économie de leurs œuvres respectives, la fête et avec elle le spectacle tirent leur intérêt du lien étroit qu'ils tissent avec le désordre. Constante des célébrations notées plus haut, ce dernier devient le moteur de la fête. L'épisode de « la fête de la grande fraternité entre les enfants des boys et les enfants des Blancs » qui figure dans *L'Amant de la Chine du Nord* en est une illustration :

> Les petits boys sont très heureux, on est ensemble avec les petits boys (…) Tout le monde est pieds nus, la mère aussi (…) Les familles des boys viennent, les visiteurs des boys aussi, les enfants blancs des maisons voisines. La mère est très heureuse de ce désordre. (39)

---

[1] Dictionnaire *Le Robert*, op.cit., 1160.
[2] Ibid, 1160.
[3] Ibid, 1160.

L'impression de bonheur partagé manifeste dans la répétition de l'adjectif « très heureux » et celle de « communion intense »[1] qui se dégagent de cette atmosphère de désordre apparaissent dans l'écriture même de ce court passage à plusieurs occasions. De fait, si l'adverbe « ensemble » souligne l'harmonie qui règne entre les deux communautés, la répétition de l'adverbe « aussi » tantôt appliqué à la mère, tantôt aux petits boys renforce ce sentiment entre les deux communautés.

Intéressant à analyser pour le lien qu'il permet d'établir entre le métissage et le désordre, ce court passage amène également à considérer le rapport entre le désordre et la thématique de la fête dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi. Indissociables dans ce passage, le désordre et la fête le sont également dans d'autres de leurs productions. L'impression de désordre et de confusion qui se dégagent du passage extrait de *L'Amant de la Chine du Nord* est également ce qui ressort de l'analyse de la scène de réception telle qu'elle apparaît dans *Le Vice-consul* ou *India Song.* Réunion, regroupement de l'Inde blanche dans les murs de l'ambassade de France, la réception n'en est toutefois pas moins marquée par le désordre. « Dernière réception avant la mousson » (VC, 100.), c'est une atmosphère de désordre qui règne sur l'ambassade. Ce sentiment est renforcé par le choix de M.Duras de centrer l'attention de ses personnages sur deux autres personnages que sont respectivement le vice-consul et Anne-Marie Stretter, eux-mêmes incarnant le désordre. Chacun se situe en effet en marge de la société dans laquelle ils évoluent. Le vice-consul est l'objet de tous les « on-dit » et Anne-Marie Stretter est quant à elle décrite comme une femme aux mœurs légères qui bénéficie de la complaisance de son ambassadeur de mari. Incarnation du désordre dans une société qui se veut des plus policées, ces deux personnages sont au centre de toutes les conversations. Au delà de l'intérêt manifeste des personnages pour le vice-consul et Anne-Marie Stretter, c'est donc bien le désordre qui prime sur une fête reléguée au second rang. Cet intérêt pour le désordre au détriment de la fête est encore plus manifeste dans *India Song.* Au

[1] L'expression « communion intense » entre guillemets dans ce travail est une expression empruntée à C.Bouthors-Paillart. Dans son ouvrage *Duras la Métisse*, elle consacre en effet une partie à l'analyse de « la fête de la grande fraternité métisse » et montre alors à quel point cette communion entre les Blancs et les Jaunes participe d'une atmosphère de désordre : « Le désordre est ici synonyme de communion intense, particulièrement jubilatoire, entre les Blancs et les Jaunes, unis dans un même état, celui du bonheur ». C.Bouthors-Paillart, op. cit., 39.

début de la deuxième partie ou deuxième acte, M.Duras donne amples détails sur le déroulement réel du passage de la réception. Si les personnages du vice-consul et d'Anne-Marie Stretter restent au centre des conversations, l'impression de désordre est cette fois générée par l'absence même de dialogues entre les personnages. Seules filtrent des « conversations nombreuses, amalgamées », lesquelles donnent alors une impression de confusion puisque réduites à des bribes.

Cette vision particulière de la fête qui célèbre davantage le désordre que la fête elle-même est encore plus nette dans *L'Amant de la Chine du Nord.* De fait, même si M.Duras choisit d'ouvrir son roman sur « une maison au milieu d'une cour d'école » (13) dans laquelle se déroule « une fête vive, heureuse » (13), celle-ci est de courte durée. Maintes fois répétée au cours de ce premier chapitre, la fête est en effet violemment interrompue par le frère aîné, lequel décide de mettre un terme au désordre ambiant pour alors rétablir l'ordre. Ce faisant, il illustre les dire du personnage-narrateur du précédent roman *L'Amant* « qu'aucune fête n'est célébrée dans notre famille » (72). C'est ainsi que après avoir longuement observé la fête entre blancs et indigènes, le frère aîné se décide brutalement à intervenir et à séparer tout ce qui relève du désordre :

> Longtemps il regarde la fête.
> Et puis il le fait : il écarte les petits boys qui se sauvent épouvantés. Il avance. Il atteint le couple du petit frère et de la sœur.
> Et puis il le fait : il prend le petit frère par les épaules, il le pousse jusqu'à la fenêtre ouverte de l'entresol. Et, comme s'il était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il ferait d'un chien (ACN, 14.)

Etroitement liée à la thématique du désordre, la fête l'est d'autant plus qu'elle est souvent accompagnée du rire. Facteur de désordre selon Platon dans la mesure où il trahit le manque de maîtrise de soi et met en danger la convenance sociale, le rire est au contraire pour Rabelais le propre de l'homme. Opposé au rire du sage, le rire carnavalesque est celui qui retient ici toute notre attention. Libérateur, il s'oppose à la vérité officielle qu'il se plaît d'ailleurs à renverser, à subvertir[1].

Maintes fois analysée en ce sens par la critique, la thématique du rire ainsi perçue a également toute sa place chez M.Duras et H.Kureishi. Synonyme

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance.* Paris : Editions Gallimard, 1970 pour la traduction française.

de désordre neurologique dans le cas de la mendiante, le rire est chez H.Kureishi davantage à relier à la thématique du carnaval. Mentionné dans ce travail lorsqu'il fut pour nous question de traiter de la mascarade, l'esprit de carnaval contenu en germe dans les pages de *The Buddha of Suburbia* véhicule un sentiment de subversion, et avec elle une remise en cause de l'ordre social et avec lui celle de la norme.

A ce stade de notre analyse, nous ne pouvons que constater la représentation originale que M.Duras et H.Kureishi donnent à lire et à voir de la fête. A aucun moment traitée pour elle-même, la fête telle qu'elle apparaît dans leurs productions respectives n'a ainsi d'intérêt que pour le désordre qu'elle célèbre. Manifeste jusque dans sa forme extrême qu'est le rire, lui-même proche de la folie, le désordre ainsi présenté est donc bel et bien à concevoir comme une voie/voix ouverte à l'expression et à l'épanouissement de toutes les formes de différences. A nous maintenant de montrer dans quelle mesure le désordre en tant que stratégie d'écriture permet alors d'asseoir un peu plus le concept de différence chez les deux auteurs-cinéastes.

2 – 2 – 2 - Ecrire le désordre : écrire la disjonction

2 – 2 – 2 – 1 - Eclatement du noyau familial

Déjà évoquée plus haut dans l'introduction lorsqu'il fut question de présenter M.Duras et H.Kureishi, la famille mérite à nouveau ici une attention particulière. Récurrente dans la quasi-totalité de leurs ouvrages, l'intrusion d'éléments biographiques voire autobiographiques a de fait amené plusieurs critiques à taxer les ouvrages des deux auteurs-cinéastes de romans familiaux. Genre littéraire à part entière, le roman familial a, comme son nom l'indique, la particularité d'accorder une place déterminante à la famille. C'est en effet autour et à partir de la famille que l'ensemble du récit s'articule. De fait, non seulement tous les personnages d'une même famille sont représentés mais l'histoire se déroule bien autour d'eux et d'eux dépend l'évolution du récit. Pour aussi conventionnel leur approche de la famille soit-elle, nous ne devons toutefois pas négliger les spécificités qui font son originalité.

Le rôle que M.Duras accorde à la mère et l'accent qu'elle met sur son ambivalence en est une première illustration. Personnage récurrent, la mère est

donnée à lire comme la poutre maîtresse sur laquelle repose l'ensemble de la production durassienne. Le désir de transgression si souvent évoqué pour justifier le choix du personnage-narrateur de *L'Amant* de vivre une histoire d'amour interdite avec l'amant chinois a bel et bien pour point de départ l'intervention de la mère qui s'obstine à ne pas légitimer cette liaison. Important, le rôle de la mère dans *L'Amant* l'est toutefois moins que celui qui lui est donné dans *Un barrage contre le Pacifique.* Pivot, c'est en effet d'elle dont découle l'ensemble de la narration ainsi que les nombreuses répercussions sur ses enfants. La décision de M.Duras de récrire *Un barrage contre le Pacifique* et de le transformer en *L'Eden cinéma* en est une preuve supplémentaire. Le rôle majeur accordé à la mère dans *L'Eden cinéma* est également relevé par Yvonne Guers-Villate lorsqu'elle écrit :

> Si *Un barrage contre le Pacifique* a une résonance héroïque, évoque une entreprise grandiose révélant aussi bien les qualités de la mère, son courage, son initiative, son optimisme que son obstination naïve, puis insensée devant les obstacles naturels insurmontables […], *L'Eden cinéma* met l'accent sur les 10 années de labeur obscur d'une veuve tachant d'élever ses enfants, sur son abnégation qui lui fait ses soirées et ses dimanches en s'engageant comme pianiste dans un cinéma muet[1].

Le fait de se focaliser essentiellement sur le personnage de la mère dans *L'Eden cinéma* et d'abandonner ainsi la dimension héroïque de la construction des barrages présent dans l'ouvrage précédent contribue à faire de la mère « un mythe en train d'être élaboré dans la pièce »[2]. Décédée au moment de la pièce, la mère n'a ainsi jamais la parole sur elle-même, ce qui facilite sa mystification.

Capitale dans les ouvrages durassiens, le personnage de la mère est supplanté par celui du père dans ceux de H.Kureishi[3]. Couramment mentionné dans ses productions, le personnage du père se distingue de celui de la mère noté plus haut par le statut bien réel qui est le sien. A aucun moment mystifié, il mérite toutefois d'être rapproché du personnage de la mère chez M.Duras tant son portrait dépend de la narration de son enfant. De fait, même si le fils

---

[1] Yvonne Guers-Villate, op.cit., 128.
[2] Ibid, 127.
[3] Bien évidemment au centre de son scénario intitulé *The Mother*, le personnage de la mère est en effet bien moins souvent citée que le personnage du père. Directement mentionné dans plusieurs de ses essais dont « Something given : Reflections on Writing », la figure du père l'est tout autant mais de façon indirecte cette fois dans la quasi-totalité de ses œuvres de fiction à l'occasion desquelles il est question des relations père-fils.

dans le scénario *My Son the Fanatic* ne raconte pas l'histoire du père comme ce fut le cas dans *L'Eden Cinéma,* il est toutefois possible d'argumenter que les deux personnages se racontent l'un l'autre par un effet de miroir inversé.

Aussi intéressantes ces mises en scène soient-elles pour comprendre le rôle donné à la famille dans leurs ouvrages respectifs, elles ne valent toutefois la peine d'être analysées pour ce travail que pour les scènes de rupture et donc de disjonction qu'elles donnent à lire et à voir. Qu'il s'agisse de la séparation des couples chez H.Kureishi ou des relations tendues entre le personnage principal et un de ses parents, voire de son frère aîné chez M.Duras, tout concorde à montrer un personnage en rupture avec le noyau familial.

Première illustration du désordre, l'éclatement du noyau familial et les excès auxquels il mène parfois ouvre les portes à une autre expression de la disjonction, à savoir la violence.

2 – 2 – 2 - 2 - La violence comme expression du désordre

Restreinte à la sphère du privé chez M.Duras, la violence est un trait de caractère souvent souligné chez la mère. Les ouvrages que sont *Un barrage contre le Pacifique, L'Eden cinéma, L'Amant* ou encore *L'Amant de la Chine du Nord,* en font particulièrement état. La violence verbale et gestuelle de certaines scènes, à l'occasion desquelles les personnages s'insultent ou utilisent un vocabulaire grossier, atteint son apogée dans *Un barrage contre le Pacifique*.[1] Marque de réalisme, la violence physique apparaît dans un premier temps dans les scènes où la mère roue de coups sa fille sous le regard complaisant du frère aîné avant de s'étendre aux relations entre le personnage principal et l'amant dans l'ouvrage du même nom. Lors de leurs ébats amoureux, le personnage-narrateur note en effet qu'il « devient brutal, son sentiment est désespéré, il se jette sur moi, il mange les seins d'enfant, il crie, il insulte » (54). Plus loin elle ajoute : « Il me traite de putain, de dégueulasse » (55). Phénomène récurrent, la violence contamine très vite les autres personnages mais également l'auteur lui-même lorsque M.Duras affirme par exemple dans un de ses entretiens avoir « tué Anne-Marie Stretter ».

[1] En notes explicatives à la fin de son analyse, Yvonne Guers-Villate cite quelques grossièretés récurrentes dans *Un barrage contre le Pacifique*. Parmi elles figurent des expressions comme « gueuler », « fous le camp », « et je vous emmerde avec mon corps nu », « je les emmerde », « dans la merde jusqu'au cou », « ça me fait chier », « les terrains c'est de la merde »…

Confinée à l'intérieur d'un groupe chez M.Duras, la violence est chez H.Kureishi principalement abordée par le biais des manifestations de rues. De fait, si le scénario *My son the fanatic* décrit à un moment donné un père excédé qui frappe violemment son fils[1] lorsque ce dernier lui dit le dégoût qu'il éprouve à avoir un père qui côtoie les prostituées occidentales et qui se comporte envers elles en maquereau, les actes de violence sont bel et bien l'affaire de tous. Les deux scénarios que sont *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid,* en donnent des exemples probants. Dans les deux cas, les actes de violence se produisent sur fond de racisme. S'adressant à Johnny, Omar dit toute sa colère à l'égard des Anglais qui ne cessent de maltraiter les Pakistanais installés en Angleterre:

> All over England, Asians, as you call us, are beaten, burnt to death. Always we are intimidated. What these scum need – is a taste of their own piss. (79)

Ses propos sont rapidement illustrés dans le scénario. Manifeste à plusieurs endroits, la violence atteint son apogée lorsque les anciens squatteurs-amis de Johnny du début du scénario investissent la laverie et frappent violemment les Pakistanais présents sur place avant de s'en prendre à Johnny[2]. Aussi violente cette scène soit-elle, elle n'atteint pas le degré de violence présent dans *Sammy and Rosie Get Laid.* Confinée à l'espace géographique de la laverie et au règlement de compte entre gangs racistes d'un côté et cercles pakistanais de l'autre, la violence s'étend dans ce deuxième scénario à toute une ville. L'état de guerre que décrit Rafi fait suite au décès accidentel d'une femme noire, tuée par la police. Les voitures brûlent et c'est une vision de chaos qui est donnée à lire et à voir[3]. Bien évidemment présente dans le scénario, la dimension raciste est ici renforcée par la révolte sociale des anciens colonisés qui se rebellent contre le système. De nombreuses références à l'impérialisme de l'occident illustrent ce point. Evoquée en introduction de ce

---

[1] « Parvez grabs him and starts to hit him around the head. Farid falls backwards. Parvez is so angry he grabs him again and continues to whack him. H.Kureishi ». *Collected Screenplays1,* op.cit., 380.

[2] Les indications scéniques données dans le scénario sont d'une grande violence : « Genghis kicks Salim again. Johnny loses his temper, rushes at Genghis and pushes him up against the car[…] Genghis punches Johnny in the stomach. Genghis and Johnny start to fight[…] Salim crawls away, Genghis hits Johnny very hard and Johnny goes down […] Omar runs towards the fight. Johnny is being badly beaten now. A lad grabs Omar. Omar struggles[…] Omar goes to Johnny, who is barely conscious » (87-88)

[3] Le terme de « chaos » est utilisé dans les indications scéniques pour décrire la scène à laquelle Rafi assiste : « we see puzzled Rafi taking in the chaotic scene » (99).

travail, la révolte des anciens colonisés est à nouveau à souligner dans cette partie puisque ayant un lien direct avec la violence. L'expression de Salman Rushdie « the empire writes back to the centre » citée plus haut en introduction est dans la pièce reprise en termes plus violents par Rafi, lequel déclare « all over the world the colonized people are fighting back » (122). Le combat constaté par Rafi est par la suite repris par lui à plusieurs reprises lorsqu'il juge violemment ce qu'est devenu l'occident. Le vocabulaire qu'il utilise est à ce sujet des plus révélateurs. Les occidentaux se voient ainsi taxés de « western imperialists » (132) ou de « rich oppressors » (133). La domination de l'occident est elle aussi notable. Elle est dénoncée en ces termes « we are still dominated by the West and you reproach us for using the methods you taught us » (134). Plus loin, c'est à la capitale qu'il s'attaque lorsqu'il déclare que « London has become a cesspit » (138).

L'impact de ces différentes formes de violence sur l'ensemble des productions gagne en puissance lorsque sont étudiées les différentes techniques littéraires utilisées par les deux auteurs-cinéastes.

Le fait que *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid* accordent une place importante au traitement de la violence ne signifie en rien que cette dernière soit traitée de la même façon dans les deux cas. Une analyse de la structure montre en effet que l'auteur-cinéaste ne l'a pas écrite de la même façon. Avec *My Beautiful Laundrette*, H.Kureishi a fait le choix de placer la violence comme cadre. Les actes de violence apparaissent au début et à la fin du scénario tandis que le milieu est consacré au succès de la laverie. La place stratégique accordée à la violence dans *My Beautiful Laundrette* n'est pas reproduite avec *Sammy and Rosie Get Laid.* A l'occasion de ce deuxième scénario, la violence est moins bien canalisée. Davantage à lire du côté de la structure pour H.Kureishi, le choix de l'écriture de la violence est pour M.Duras davantage à lire du côté de la récriture. Le passage de *Un barrage contre le Pacifique* puis de *L'amant* où la mère roue de coups sa fille en est une illustration possible. Il est de fait intéressant de noter que la violence dans les deux passages est engendrée pour les mêmes raisons. Dans les deux cas, la mère reproche à sa fille d'avoir des relations sexuelles avec un homme qu'elle rejette car de race différente. L'approche du sujet est toutefois légèrement différente. Si dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mère s'obstine à poser la

même question : « Dis-le moi et je te laisserai », dans *L'Amant,* « elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois ». La cause de la violence de la mère élucidée, il nous faut maintenant noter que cette violence est dans les deux cas soudaine et épisodique. Le narrateur note de fait qu'il s'agit de crises. Terme mentionné directement dans *L'Amant,* « dans des crises », le concept est manifeste dans *Un Barrage contre le Pacifique* à travers le verbe « éclater » : « Ç'avait éclaté lorsque Suzanne était sortie de table ». Quant à la soudaineté, elle est quant à elle contenue dans l'utilisation du verbe « se jeter sur quelqu'un », utilisé dans les deux passages à la même place en début de crise, donnant ainsi l'image du prédateur qui fond sur sa proie. L'impression qui se dégage de *Un barrage contre le Pacifique* lorsque le narrateur écrit « elle s'était jetée sur elle » est reprise dans *L'Amant* lorsque le personnage-narrateur ouvre la scène en disant « dans des crises ma mère se jette sur moi ». La violence des coups est similaire. Dans les deux cas, le narrateur mentionne l'usage des poings. La phrase dans *Un barrage contre le Pacifique,* « elle l'avait frappée avec les poings » est ainsi reprise dans *L'Amant* par « elle me bat à coups de poing ».

S'ils partagent un même intérêt pour la violence, ces deux passages se distinguent toutefois par leur longueur. Longue de six pages dans *Un barrage contre le Pacifique,* la description de la violence de la mère est en effet réduite à une demi-page dans *L'Amant.* La stratégie d'écriture identique utilisée efface toutefois rapidement cette légère différence. Ces deux passages mettent en effet tous les deux l'accent sur la répétition et ce, même si cette dernière se trouve à différents endroits. La scène de violence décrite dans *Un barrage contre le Pacifique* correspond à un seul événement. Ce dernier a un commencement, « Ç'avait éclaté », une durée, « Il y avait bien deux heures que ça durait » et une fin, « Elle avait cessé de frapper ». La répétition n'est donc pas à chercher dans les différentes crises mais dans les nombreuses occurrences du verbe « frapper », lui-même plusieurs fois suivi de l'adverbe « encore », qui rythme la fréquence des coups assénés par la mère. Ce sentiment de répétition n'apparaît pas du tout de la même façon dans *L'Amant* à l'occasion duquel il est pourtant bel et bien manifeste. La répétition apparaît de fait dans ce deuxième ouvrage dès le début du passage sélectionné avec l'utilisation du pluriel « des crises », montrant ainsi les nombreuses occurrences de celles-ci.

Au pluriel vient s'ajouter le choix du narrateur-personnage d'utiliser le présent de l'indicatif, temps qui ici n'est nullement ancré dans la situation présente mais qui a davantage une portée universelle, elle-même porte ouverte à la répétition.

Première illustration de la relation qu'il est possible d'établir entre violence et récriture, l'analyse de ce passage n'est pas la seule. Caractéristique de M.Duras, la violence de la récriture culmine en effet avec l'adaptation cinématographique. Terme à la création selon l'auteur-cinéaste, le film fait tellement violence à l'écrit qu'il finit par le détruire complètement. Atteinte violente à l'écrit si l'on en juge par les propos de S.Loignon qui voit « le film comme l'envers du livre »[1] ou encore ceux de M.Borgomano pour qui « le passage au cinéma ne marque pas un retour vers la vie, mais au contraire, un pas de plus vers la mort »[2], le cinéma fait également violence au spectateur qui ne voit à aucun moment ses attentes comblées. La musique, les sons ou encore le montage sont ainsi autant d'exemples témoignant de la volonté de l'auteur-cinéaste de frustrer le spectateur et ce faisant de lui faire violence.

Manifeste à tous les niveaux de l'écriture durassienne, la violence atteint son apogée dans la représentation que M.Duras donne à lire de la folie, elle-même forme la plus poussée de la disjonction et avec elle de la différence.

---

[1] Dans son ouvrage, Sylvie Loignon développe l'idée selon laquelle le livre place l'écrivain dans une position de l'avant-création tandis que le film place le producteur dans une position de l'après-création, entendons par là une position qui signe la mort de la création.

[2] Inscrite dans la même veine que S.Loignon, M.Borgomano développe elle aussi l'idée selon laquelle « le cinéma est considéré par son producteur comme un moyen radical de détruire ». Les propos de M.Duras au sujet de son film *La femme du Gange* en sont une illustration. Ainsi, selon elle, « Le livre n'est pas assouvissant, ne clôt rien. Pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, il me faut faire du livre un film : un film comme point d'arrêt. Dans *La femme du Gange,* trois livres sont embarqués…massacrés. C'est-à-dire que l'écriture a cessé» (12). Notoires, ces propos sont rejoints par l'aveu de M.Duras lorsqu'elle se reconnaît coupable du meurtre de Anne-Marie Stretter : « Que j'avais tué A.M.Stretter, qu'elle était morte, cette chose-là, les autres, s'en sont emparés quand ils ont vu le film. Jusque là, j'étais seule à le savoir que je l'avais tuée Quelqu'un a dit ça : elle est comme en deuil depuis trois semaines, elle a tué A.M.S » (12-13). Capable de meurtre, M.Duras est également capable selon M.Borgomano de mutiler des corps : « L'absence des corps, brûlés, détruits, peut aussi passer pour un aboutissement du sadisme de l'image cinématographique conçue par Marguerite Duras ; à force d'avoir été découpés en morceaux, mutilés par les cadrages, les corps ont fini par disparaître, laissant un vide, un manque» (78-79) Les numéros de pages indiqués renvoient tous à l'ouvrage de Madeleine Borgomano déjà cité plus haut dans ce travail, à savoir *L'écriture filmique de Marguerite Duras.*

2 - 2 – 2 - 3 – La folie

Forme extrême de violence mais également de rupture tant avec les autres qu'avec soi-même, la folie dans l'œuvre de M.Duras touche un grand nombre de personnages parmi lesquels la mère. Décrite dans *Un barrage contre le Pacifique* comme « un monstre dévastateur » (183) qui dévore ses proies (184), la mère est ainsi directement taxée de « folle » dans *L'Eden Cinéma* et ce à plusieurs reprises[1]. Ce sentiment est repris dans *L'Amant* lorsque le personnage-narrateur dit de sa mère qu'elle a « un sursaut de folie » (72). Première illustration de la place que la folie occupe dans l'œuvre de M.Duras, la mère n'est toutefois pas la plus atteinte. Les voix de femmes dans *India Song* la supplantent. En ouverture de sa pièce, M.Duras insiste d'ailleurs sur le fait que :

> Contrairement aux voix d'hommes, les voix 3 et 4 – qui interviennent à la fin du récit -, les voix de ces femmes sont atteintes de folie (11)

Cette folie s'accompagne de délire, lui-même évoqué en ces termes : « Elles délirent la plupart du temps. Leur délire est à la fois calme et brûlant » (11). Ces voix et avec elles la folie qu'elles laissent entendre sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont analysées dans leur rapport à la mémoire. Nous l'aurons compris, le traitement de la folie chez M.Duras ne peut être réduit au seul concept de folie. Même s'ils n'apparaissent dans ce travail qu'en toile de fond, des thèmes tels la perte ou encore la douleur orientent la thématique de la folie et lui donnent ainsi une dimension supplémentaire. Caractéristique de la mendiante, la perte est dans le roman analysée essentiellement dans sa relation à l'espace. Point n'est en effet question de la traiter dans le sens où elle apparaît dans *L'Amant*, lorsque le personnage-narrateur avoue « se perdre » en poursuivant sa relation avec l'amant chinois. Acte délibéré manifeste à travers l'errance des personnages de certaines productions de H.Kureishi telles *The Buddha of Suburbia*, la thématique de l'errance perd de sa légèreté dans *Le Vice-consul*[2]. Concept récurrent, la perte de direction reçoit un traitement particulier dans le premier chapitre. Le ton est donné dès la phrase d'ouverture

---

[1] Nous renvoyons pour exemple aux pages 128 et 162.
[2] Si la thématique de l'errance a déjà fait l'objet d'un traitement particulier plus haut dans ce travail lorsqu'il fut pour nous question d'analyser le manque de fixité inhérent aux personnages de M.Duras et de H.Kureishi, l'errance est ici à étudier dans un autre cadre, à savoir celui de la folie.

du roman : « elle marche ». Dès lors, la mission de la mendiante est de tenter de se perdre. Le verbe est d'ailleurs répété cinq fois. Se perdre ne semble toutefois pas chose facile. Cela demande à la mendiante de marcher « tête baissée » (10). Cette tentative de coupure, de rupture avec les repères spatiaux, qui doit conduire à la perte serait des plus banales si elle ne s'accompagnait pas paradoxalement d'une demande de direction, celle-ci pouvant seule engendrer la perte. La mendiante choisit donc de demander « la direction de la plaine aux oiseaux » (12), sachant qu'une fois qu'on la lui aura indiquée, « elle ira dans la direction contraire à celle-là » (12). La perte de direction spatiale est d'autant plus intéressante qu'elle invite à considérer une autre perte de sens, entendons par là une perte de signification, révélatrice de folie. Si la perte souligne la folie de la mendiante, la douleur est ce qui renforce celle du vice-consul. L'analyse d'Yvonne Guers-Villate abonde dans ce sens. Selon elle, la folie des personnages durassiens est à lire comme « une souffrance extrême qui pousse à une révolte violente, aux gestes aberrants, à l'insanité »[1]. « Hyperbole de la souffrance et son aboutissement »[2], la folie ainsi perçue est donc bien le lot du vice-consul.

Représentation somme toute classique de la folie, l'image qui en est donnée dans *Le Vice-consul* gagne en originalité lorsque l'on considère la phrase de Charles Rossett à la fin du roman au sujet de la folie : « Je ne la supporte pas, c'est plus fort que moi, je ne peux pas…le regard des fous, je ne le supporte pas…tout mais la folie… (206). Si la folie est insupportable pour ce personnage, c'est peut-être parce que celui-ci a compris que c'est un mal contagieux. Nous pouvons en effet nous demander si la folie n'a en effet pas contaminé un troisième personnage, à savoir Peter Morgan. Même si ce dernier conserve un lien indirect avec la mendiante et donc avec la thématique de la folie, son méta-récit – substitution de la mémoire de la mendiante que la folie a abolie – le fait entrer malgré lui dans l'univers de la folie. Le plaisir sadique qu'il avoue éprouver lorsqu'il traite de la douleur des Indes l'en rapproche ainsi un peu plus.

[1] Yvonne Guers-Villate, op.cit., 12-13.
[2] Ibid, 13.

Si cette partie a souligné la coexistence de la conjonction et de la disjonction au sein même des œuvres de M.Duras et H.Kureishi, elle a surtout montré à quel point une disjonction omniprésente pouvait ouvrir la voie/voix à l'expression de toutes les différences. De là à dire qu'elle a seule la faculté de créer de la conjonction pour finalement s'imposer en maître…

3 – Quand seule la disjonction crée la conjonction

3 – 1 - La thématique de la fragmentation chez M.Duras comme premier exemple

D'ordinaire associée à la rupture, à l'éclatement et donc à une impossible cohésion au sein d'une même œuvre, la fragmentation prend une toute autre dimension dans l'œuvre de M.Duras. De fait, si elle l'utilise comme un moyen permettant l'éclatement de la structure du récit traditionnel, elle n'en souligne pas moins sa spécificité lorsqu'elle choisit de mettre en avant sa dimension paradoxale qui veut que la fragmentation en tant que vecteur de disjonction soit seule capable de créer de la conjonction et du sens.

Une première illustration de la fragmentation ainsi perçue apparaît dans la thématique retenue dans plusieurs de ses ouvrages. La famille, la violence ou encore la folie sont, nous l'avons vu plus haut, tous des thèmes qui s'appliquent à donner à lire et à voir la fragmentation. Tous n'en conservent pas moins une dimension paradoxale. Loin de n'être que disjonction, la fragmentation ainsi mise en scène participe de fait étroitement à créer du sens et ce faisant aboutit à former une certaine conjonction entre les œuvres.

Manifeste au niveau thématique, la fragmentation l'est tout autant au niveau formel. Les multiples paragraphes qui constituent des romans tels *L'Amant* ou encore *L'Amant de la Chine du Nord* en sont des exemples probants. Cette structure hachée que l'on a coutume d'associer à l'écriture du Nouveau Roman figure également dans *Le Vice-consul* ou *India Song.* Mise en page délibérée dans ces ouvrages, la fragmentation est tout autant manifeste lorsque nous considérons avec attention la structure même d'œuvres en apparence plus conventionnelles. Disant cela, nous pensons particulièrement à *Un barrage contre le Pacifique.* Les analepses et les prolepses qui le composent font en effet de ce roman un exemple supplémentaire de fragmentation. L'ordre chronologique mis à bas laisse le lecteur face à une

structure fragmentée, disjonctive qui, paradoxalement, parvient seule à créer du sens et de la conjonction. Caractéristique de l'œuvre durassienne, la fragmentation se répercute jusque dans la structure même de certaines phrases à l'occasion desquelles certains mots sont inversés.

L'utilisation originale que M.Duras fait de la fragmentation nous amène à nouveau à reconnaître une stratégie d'écriture. Le fait qu'elle soit voulue et revendiquée conduit en effet à lui attribuer une fonction particulière dans l'économie des œuvres. Témoignage de son attirance pour le *mé*tissage au détriment du métissage, la fragmentation ainsi présentée n'en est pas moins conjonctive. Elle seule permet en effet des regroupements menant à des effets de miroirs inconcevables dans le cadre d'une structure chronologique. Illustration du pouvoir liant de la disjonction dans les productions de M.Duras, la fragmentation n'est pas la seule. La représentation du dialogue, qui prend alors l'apparence d'une parole relais en est en effet la concrétisation.

3 – 2 - Le dialogue chez M.Duras : la « parole relais » comme illustration du pouvoir liant de la disjonction

Appréhendé de façon traditionnelle dans les ouvrages de H.Kureishi, à savoir pour « l'orchestration de plus en plus complexe qu'il permet du discours d'autrui »[1], le dialogue l'est nettement moins dans ceux de M.Duras. Dans une position toujours incertaine par rapport au récit, il dérange le lecteur. Outil de disjonction par excellence, le dialogue se traduit par des conversations chaotiques sur lesquelles viennent parfois se greffer un brouhaha quasiment inaudible. La scène centrale de la réception dans *Le Vice-consul* est à ce sujet des plus révélatrices. Maintes fois répétées, l'expression « on dit » souligne la négation du dialogue des personnages qui ne s'expriment plus du tout en tant que liberté mais dont les propos sont seulement rapportés. L'absence de communication qui en émane fait écho à un autre passage de l'ouvrage, à savoir celui où le vice-consul lui-même se trouve en compagnie du directeur du cercle. Signe de son refus de communiquer, l'absence de réponses aux questions posées empêche le dialogue traditionnel d'avoir lieu.

[1] Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Editions Gallimard, 1978 pour la traduction française, 17.

Etrange constat que celui fait de l'utilisation du dialogue dans les œuvres de M.Duras, celui-ci ne doit toutefois pas nous amener à reconnaître une disjonction toute puissante qui aurait anéanti le lien. Annoncé en titre de cette partie, le dialogue durassien privilégie certes la disjonction mais il n'en oublie pas pour autant le concept de lien. L'idée d'une « parole relais » est à ce sujet des plus intéressantes. Identifiable principalement dans son ouvrage *India Song* avec les voix off, le relais se caractérise ainsi autant par la coupure que par le lien. Apparemment du ressort de la disjonction il n'en tisse pas moins un lien entre les personnages et permet ainsi de donner à lire une progression.

En substituant en deuxième partie de ce chapitre les termes de « conjonction » et de « disjonction » à ceux préférés dans un premier temps de « coupure » et de « lien », nous avons fait davantage que le choix d'une simple coquetterie de vocabulaire. Couramment utilisés l'un pour l'autre dans d'autres contextes, ces termes ont ici montré toute leur spécificité. Réunis par le truchement d'un tiret dans l'œuvre de D.Sibony, la coupure et le lien ont certes participé à tisser des liens entre métissage et entre-deux mais ils ont échoué à appréhender le métissage dans sa forme globale. Ce reproche, nous ne pouvons en aucun cas le faire aux deux autres termes que sont la conjonction et la disjonction. Comme nous l'avons vu plus haut dans ce chapitre, les deux concepts ont en effet montré qu'il n'existait pas une mais deux formes de métissage. Matérialisée sous la plume de C.Bouthors-Paillart par l'utilisation de l'italique, la dimension disjonctive du *mé*tissage a largement participé à l'intronisation de la différence. Contenue en germe dans deux de leurs écrits que sont respectivement « Les enfants maigres et jaunes » et « The Rainbow Sign », la différence n'a de fait cessé dans ce deuxième chapitre de voler la vedette à un entre-deux somme toute fort limité.

Volontairement inscrits à l'encontre de la pensée de Daniel Sibony lequel minimise le statut réel qu'il convient d'accorder à la différence, nous avons alors pointé chacune de ses représentations. Prenant pour exemple des thématiques aussi diverses et variées que l'éclatement du noyau familial, la violence ou encore la folie, nous avons apporté un éclairage nouveau sur l'expression coupure-lien. Arrachée au concept d'entre-deux, la coupure-lien s'est finalement révélée des plus pertinentes. Synonyme de rupture et avec elle

de différence, la coupure a montré combien elle était seule capable de créer du lien et avec lui le sens nécessaire pour qui souhaite comprendre les productions de M.Duras et H.Kureishi.

Le statut de la différence redoré, il convient maintenant de poursuivre dans cette veine et de montrer alors dans quelle mesure l'hypothèse qui voudrait que la différence ait détrôné l'entre-deux se vérifie d'autant plus dans le deuxième chapitre que celui-ci montre comment le métissage et la différence encore appelée marginalité participent tous les deux et de façon égale au brouillage des frontières et ce, même lorsqu'il s'agit pour eux d'intégrer la norme.

CHAPITRE II

Le métissage et la marginalité chez M.Duras et H.Kureishi : Deux concepts qui participent au brouillage des frontières

Inscrit dans la même veine que le premier chapitre et donc tout aussi désireux de poursuivre la réhabilitation du concept de différence, le deuxième chapitre de ce travail ressert les liens entre le métissage et la marginalité et les donne à lire comme deux concepts similaires capables de brouiller les frontières.

Longuement évoquée lors du chapitre précédent, lorsqu'il fut pour nous question d'étudier la place accordée à la notion d'entre-deux dans les productions des deux auteurs-cinéastes, la thématique de la frontière va ainsi progressivement s'effacer au profit d'une marginalité à la fois omniprésente et vecteur de métissage. Couramment associée dans ce travail à la notion de différence, la marginalité occupe une place prépondérante dans bon nombre de leurs productions. Le choix de H.Kureishi d'intituler ses ouvrages *Outskirts, Borderline* ou encore *The Buddha of Suburbia* allié à une volonté commune aux deux auteurs-cinéastes de traiter avec force détails des thématiques telles la transgression sexuelle ou encore la consommation massive de stupéfiants, témoignent tous et toutes de leur désir commun de placer la marginalité sur le devant de la scène. Prisée, recherchée et le plus souvent revendiquée, la marginalité ainsi abordée donnera de ce fait davantage à lire d'elle-même qu'elle ne l'aurait fait si d'aventure nous avions choisi de nous cantonner à une étude thématique de celle-ci. Loin de la vision partielle à laquelle nous aurions abouti alors, l'approche globale que permettra l'analyse de sa mise en scène confirmera son poids dans leurs ouvrages respectifs et montrera dans le même temps la relation d'interdépendance qui lentement se tisse entre marginalité et métissage.

Intitulée « le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : de la marginalité pour berceau à la chronique du brouillage des frontières annoncé », la première partie de ce chapitre s'ouvrira tout naturellement sur l'analyse de deux éléments essentiels à la mise en scène de la marginalité, à savoir les didascalies et les personnages. Espace textuel marginal par excellence mais également préambule nécessaire à toute mise en scène, l'analyse du rôle joué par les didascalies sera pour nous l'occasion d'ouvrir notre réflexion sur une première forme de marginalité, entendons par là la marginalité écrite que nous pouvons tout aussi bien appeler marginalité textuelle. Abondamment représentées dans leurs pièces de théâtre, les didascalies ont, nous le verrons, un statut bien particulier dans certaines des œuvres de M.Duras dont *L'Eden Cinéma* et *India*

Song. Non contentes de rester confinées au rôle qui est d'ordinaire le leur, nous verrons comment elles empiètent sur le texte dialogué et lui rognent ainsi son autonomie. A aucun moment plus manifestes que dans le cadre d'un scénario à l'occasion duquel elles jouent un rôle central, les didascalies, appelées pour l'occasion indications scéniques, cèderont ensuite leur place aux personnages. Autre illustration possible de l'omniprésence de la marginalité dans les œuvres de M.Duras et de H.Kureishi, l'analyse des personnages débutera par une distinction entre une marginalité subie par certains et une marginalité revendiquée par d'autres puis s'achèvera sur la manière dont certaines notions qui leur sont propres comme le manque de fixité et son corollaire l'errance participent à asseoir le sentiment d'omniprésence de la marginalité qui se dégage à la lecture de leurs œuvres respectives. L'impression d'une infiltration de la marginalité dans la trame du texte démontrée, nous nous attacherons ensuite à montrer dans quelle mesure il peut être avancé l'hypothèse selon laquelle la marginalité subie et la marginalité revendiquée participent toutes les deux au brouillage des frontières. Prenant pour point de départ la présence de plusieurs indications scéniques au sein de *L'Amant de la Chine du Nord*, nous montrerons comment ces dernières parviennent à flouter les frontières d'ordinaire érigées entre écrit et cinéma. Première illustration de ce que nous entendons par l'expression « brouillage des frontières », cet exemple sera appuyé par les conclusions tirées de la présence des personnages marginaux mentionnés plus haut dans cette partie. Mis en scène mais également et, devrions-nous dire surtout, mis en voix, ces derniers joueront en effet eux aussi un rôle déterminant dans l'effacement des frontières couramment dressées entre écrit et oral.

Première pierre posée à l'édifice, le rapprochement ainsi opéré entre marginalité et métissage gagnera encore en qualité à l'occasion de la deuxième partie de ce chapitre. Intitulé : « Le métissage et la marginalité chez M.Duras et H.Kureishi : une même intégration de la norme », ce deuxième et dernier volet montrera en quoi il est possible d'affirmer que le concept de marginalité peut aisément être interchangé avec celui de métissage. Abordée en fin de partie précédente, la capacité de la marginalité dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi à métisser écrit, oral et visuel gagnera en qualité dans cette partie vouée à l'étude du caractère original de la marginalité. L'image que chacun des

deux auteurs-cinéastes donne à lire de la notion « d'*outside* » en sera une première illustration. Manifeste à plusieurs occasions tant par l'écriture d'ouvrages du même nom que par le style retenu dans bon nombre de leurs écrits, le concept d'*outside* ne se situera toutefois à aucun moment et autant dans les marges que lorsqu'il fera corps avec l'*inside*. Premier indice invitant à revoir le concept de marginalité, cette approche originale car à la fois authentique et créative sera précisément ce sur quoi nous clôturerons ce chapitre. Soucieux de montrer en quoi la marginalité chez M.Duras et H.Kureishi n'est plus en rupture avec la norme mais n'a au contraire de cesse que de se métisser avec elle, nous étudierons comment les deux auteurs-cinéastes parviennent, chacun à leur façon, à proposer une image de la norme non moins originale. Intégrée aux marges dans un premier temps, elle sera ensuite décentrée puis finalement dépassée. Dépassée mais jamais reniée, la norme ainsi perçue justifiera alors pleinement notre choix de rapprocher la marginalité du métissage. De là à poser l'hypothèse d'une possible interchangeabilité des deux concepts…

A – Le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : de la marginalité pour berceau à la chronique du brouillage des frontières annoncé :

1 – Une omniprésence de la marginalité incontestable

1 – 1 – Les didascalies : un espace textuel ô combien marginal

S'il est souvent noté le rôle essentiel des didascalies pour la mise en scène d'une pièce de théâtre, c'est précisément parce qu'elles fournissent bon nombre de pistes. Mise en bouche du dialogue à suivre, les didascalies présentées par H.Kureishi dans les trois pièces de théâtre retenues pour ce corpus sont des plus traditionnelles. Clairement détachées des dialogues par l'utilisation de l'italique, elles ne débordent à aucun moment le statut de paratexte qui est d'ordinaire le leur. Terminologie empruntée à Gérard Genette dans *Palimpsestes* et *Seuils,* le paratexte désigne l'ensemble des productions discursives qui accompagnent le texte ou le livre. Maintenues à l'écart du texte central par des espaces, les didascalies introduisent l'acte ou les scènes à suivre et permettent ainsi au lecteur et au metteur en scène potentiel une représentation mentale de ce qui se joue sous leurs yeux. Inscrites dans la tradition chez H.Kureishi, les didascalies le sont en revanche nettement moins sous la plume de M.Duras. Disant cela, nous pensons tout particulièrement à *L'Eden Cinéma.* La place qu'elles y occupent en est une première illustration. Contrairement à la coutume qui veut que les didascalies ne s'étendent que sur quelques lignes, celles de *L'Eden Cinéma* sont développées sur une page entière. Caractéristique de M.Duras, l'occupation importante de l'espace textuel par les didascalies mérite plus amples considérations. Son refus de concéder la moindre liberté à un metteur en scène désireux de proposer une lecture personnalisée de son œuvre peut être une première explication. Formulée sans ambiguïté dans *India Song*[1], sa volonté de voir ses productions mises en scène selon ses propres critères apparaît tout autant dans *L'Eden Cinéma.* La didascalie sur laquelle s'ouvre cette dernière est à ce sujet des plus révélatrices :

> *La scène c'est un grand espace vide qui entoure un autre espace rectangulaire. L'espace entouré est celui d'un bungalow meublé de fauteuils et de tables de style colonial. Mobilier banal, très usé, très pauvre.*

[1] A la fin de l'ouvrage, M.Duras prend en effet le soin de rédiger un résumé détaillé de ses attentes et précise alors : « Ce résumé est le seul qui vaut pour la représentation *d'India Song* ». M.Duras. *India Song,* op.cit., 147.

> *L'espace vide autour du bungalow sera la plaine de Kam, dans le Haut Cambodge, entre le Siam et la mer.*
> *Derrière le bungalow il faudrait une zone lumineuse qui serait celle de la piste des chasseurs le long de ces montagnes du Siam.*
> *Décor simple, large, qui devrait permettre une circulation facile.*
> *Le bungalow est fermé. Fermé par un manque de lumière. Eteint. La plaine est éclairée.* (11)

Intéressante pour sa longueur inhabituelle, celle-ci mérite surtout d'être relevée pour la thématique du « cadenas » qu'elle donne à lire. Témoignage de la volonté de M.Duras de ne laisser aucune brèche dans laquelle l'imagination d'un metteur en scène pourrait s'engouffrer, la thématique de l'enfermement se traduit de plusieurs façons. Le choix de verbes précis fournit une première piste de lecture. Le verbe « entourer » par deux fois répété dans les deux premières phrases allié aux deux occurrences du verbe « fermer » qui viennent clore le passage plantent le décor et soulignent ainsi la volonté de M.Duras de forcer une représentation d'un espace clos. Première piste de lecture, la place stratégique occupée par les verbes « entourer » et « fermer » conserve toutefois une pertinence moindre comparée au style adopté par l'auteur-cinéaste. L'enchaînement des phrases est en effet si rigoureux qu'il n'autorise aucune ouverture. La configuration spatiale donnée à lire dans la première phrase est celui d'un espace enchâssé dans un autre. Notoire dès la phrase d'ouverture, cette impression se concrétise encore davantage dans les lignes suivantes. Soucieuse de cadenasser la scène qu'elle souhaite donner à voir, M.Duras prend un soin particulier à enlacer les deux espaces. La répétition de certains mots d'une phrase à l'autre renforce cette stratégie d'écriture. Point central de sa deuxième phrase, le bungalow est ainsi repris sans grande surprise dans la phrase suivante. Illustration de la volonté de M.Duras d'ancrer l'enfermement jusque dans la structure du récit, la répétition d'un même terme d'une phrase à l'autre conserve toutefois un poids mineur comparé à l'impression qui se dégage de l'utilisation de l'expression « c'est…qui ». Figure de rhétorique qui casse la structure de la phrase pour mieux mettre en relief la scène, la formule « c'est…qui » renforce l'idée du cadenas. Notée à plusieurs reprises dans les lignes qui précèdent, l'atmosphère cadenassée que les didascalies donnent à lire est en effet à aucun moment plus évidente. Présentée dès la première ligne comme étant maintenu dans un étau, le grand espace vide qu'est la scène

n'aura dans ces conditions plus aucune chance d'en sortir et condamnera alors les personnages au même sort.

Le sentiment d'hermétisme que les didascalies véhiculent n'est évidemment pas sans répercussions sur la structure de l'œuvre. Aisément assimilables au cadre d'une photographie tant elles entourent le dialogue placé au centre, les didascalies ont chez M.Duras un statut supérieur à celui qui est d'ordinaire le leur. Pointé du doigt à plusieurs reprises dans la pièce *L'Eden Cinéma,* ce sentiment se concrétise dans *India Song.* Déjà mentionné plus haut dans cette partie, lorsqu'il fut pour nous question d'introduire la notion d'enfermement intrinsèque aux didascalies durassiennes, cet ouvrage ajoute ici une nouvelle dimension à notre étude. Son statut de texte hybride qui fait de lui un texte mais également une pièce de théâtre et un film invite à négliger le terme « didascalies » pour lui préférer celui « d'indications scéniques ». Davantage qu'une simple coquetterie de vocabulaire, la décision de remplacer le terme « didascalies » par celui « d'indications scéniques » nous fait alors entrer dans l'univers du scénario. Commune aux deux auteurs-cinéastes, l'écriture de scénarios dont *India Song, My Beautiful Laundrette* ou encore *Sammy and Rosie Get Laid* s'accompagne d'une stratégie particulière qui dote le paratexte d'une faculté à envahir un texte progressivement réduit à une peau de chagrin. Manifeste à la lecture de *India Song,* la faculté des indications scéniques à envahir l'espace d'ordinaire réservé au texte dialogué est développée plus avant chez H.Kureishi. Distinguée du dialogue par le choix de l'italique, les indications scéniques gagnent tellement sur le dialogue qu'il leur arrive de se substituer à lui et d'occuper alors le centre de la scène.

Premier exemple soulignant l'omniprésence de la marginalité dans les productions de M.Duras et H.Kureishi, les didascalies et les indications scéniques ne sont pas les seules. En témoigne la partie à venir, l'accent que les deux auteurs-cinéastes placent sur les personnages marginaux en est en effet une autre illustration. Désireux de s'octroyer eux aussi les premiers rôles, ils s'imposent dans bon nombre des productions et participent ainsi à leur façon à l'institutionalisation pour ne pas dire l'intronisation de la marginalité dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi.

1 – 2 – Des personnages marginaux qui occupent le devant de la scène

Appréhendée dans la partie précédente comme un espace textuel qui prend progressivement la place d'un centre dialogué réduit à une peau de chagrin, la marginalité se voit ici dotée d'un visage. Thématique récurrente dans plusieurs de leurs ouvrages, la marginalité est chez M.Duras et H.Kureishi tour à tour subie[1] ou voulue. Conscients de la coexistence des deux types de figure dans leurs ouvrages respectifs, nous allons débuter cette partie par un passage en revue des différentes formes de marginalité.

Personnage récurrent dans bon nombre des productions durassiennes, la mendiante fait partie de ces personnages que Shlomith Rimmon-Kenan nomme les « flat characters »[2]. Construite autour d'une seule et même idée, elle est privée de développement personnel et est prisonnière de sa condition sociale. Le don de son enfant est sans doute l'exemple le plus probant témoignant de l'ampleur que prend cette volonté de la maintenir dans cet état. Cette marginalisation extrême qui va jusqu'à nier la nature maternelle s'accompagne de la thématique du rejet. Le lancer de pierres mais également les coups de feu en sont des manifestations parmi d'autres. Symbole de marginalisation, le « flat character » qu'est la mendiante n'est pas le seul. Le personnage de la mère s'inscrit lui aussi dans cette veine. La pauvreté avec laquelle elle doit composer depuis l'épisode des barrages l'a de fait placée en marge de la société blanche installée en Indochine. Mentionnée dans *Un barrage contre le Pacifique* dès le premier chapitre, lorsque le narrateur souligne l'isolement de la famille à travers des mots tels « leur coin de plaine » ou encore « la solitude » (14), la marginalisation de la mère et avec elle celle du reste de la famille est tout aussi manifeste dans la deuxième partie du roman qui se déroule en ville. Le chapitre sur lequel s'ouvre cette partie décrit de fait précisément les hauts quartiers dans lesquels « n'habitaient que les blancs qui avaient fait fortune » (168) et qui sont bien entendu interdits à ceux que le narrateur nomme plus loin « la pègre

[1] Comme nous l'avons déjà énoncé plus haut en introduction à ce chapitre, nous nommerons « marginalisation » la marginalité subie et continuerons d'appeler « marginalité » celle qui est voulue et même revendiquée par les personnages concernés.

[2] Terminologie utilisée par Forster en 1927, les « flat characters » sont définis par Shlomith Rimmon-Kenan comme suit : « Flat characters are analogous to 'humours', caricatures, types. In their purest form, they are constructed around a single idea or quality, and therefore can be expected in one sentence. Furthermore, such characters do not develop in the course of the action. As a consequence of the restriction of qualities and the absence of development, flat characters are easily recognized and easily remembered by the reader ». Shlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction, Contemporary Poetics.* London : Routledge, 1994, 40.

blanche ». A l'instar des indigènes, celle-ci doit en effet se contenter de vivre dans les bas quartiers et de circuler non pas en auto mais en tramways : « Seuls les indigènes et la pègre blanche des bas quartiers circulaient en tramways »(170). Tant est cette marginalisation subie qu'elle mène la mère à la mort. Secouée par des crises convulsives, elle laisse sur son lit de mort s'exprimer toute la colère et la haine contenues depuis des années :

> La grosse crise convulsive était déjà passée et la mère ne remuait plus que par à coups. Elle avait le visage et les bras parsemés de taches violettes, elle étouffait et des cris sourds sortaient tout seuls de sa gorge, des sortes d'aboiements de colère et de haine de toute chose et d'elle-même. (358)

Longuement évoquée dans *Un barrage contre le Pacifique,* la marginalisation dont la mère est victime est reprise dans *L'Eden Cinéma.* Récriture de l'histoire des barrages, la pièce de théâtre lui ajoute une dimension supplémentaire. De fait, si la pièce réitère les événements passés et ravive les souffrances endurées, elle fait de la marginalisation de la mère le centre névralgique de l'œuvre. « Objet du récit »[1] comme le précise la didascalie sur laquelle s'ouvre la pièce de théâtre, la mère ainsi perçue laisse voir une autre approche de la marginalisation. Ramenée au centre[2], la marginalisation n'est dans ces conditions plus à rapprocher de la thématique du rejet. Constatée mais à aucun moment condamnée, la marginalisation de la mère fait en effet davantage l'objet d'un témoignage. Formulé dans *L'Amant de la Chine du Nord* lorsque le narrateur promet à son amant qu'elle rédigera un jour l'histoire de la vie de la mère[3], le témoignage fait l'objet d'une construction précise dans *L'Eden Cinéma*. L'utilisation massive de repères temporels fournit un premier élément de réponse. Traduction de la volonté des deux enfants d'ancrer la vie de la mère dans un contexte temporel aussi précis et aussi véridique que

[1] En atteste la didascalie sur laquelle s'ouvre la pièce : « La mère – objet du récit – n'aura jamais la parole sur elle-même » (12)
[2] La position centrale occupée par la mère dans la pièce est elle aussi notée en ouverture lorsque l'auteur-cinéaste écrit : « La mère s'assied sur un siège bas et les autres se groupent autour d'elle » (11)
[3] Au centre de la conversation entre l'amant et l'enfant, la marginalisation qu'a endurée en son temps la mère est à nouveau perçue comme capitale. La narrateur en fait le serment à son amant, elle rédigera un jour l'histoire de la vie de sa mère et donnera alors moult détails sur sa mise à l'écart par les Blancs qui l'avaient totalement exclue de leur cercle : « Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite de ne plus jamais la recevoir , la mettre à la porte, dire qu'elle est folle, qu'on ne la connaît pas, rire d'elle, faire croire qu'elle est égarée en Indochine. Et que les gens le croient et qu'à leur tour ils aient honte de la fréquenter, je le dirai aussi. On n'a plus eu que quelques amis, ma mère. D'un seul coup, ça a été le désert » (101).

possible, les dates et autres marqueurs temporels sont complétés en ce sens par un accent particulier mis sur les épisodes majeurs que sont par exemple celui des barrages, celui du phonographe ou encore celui du diamant pour ne citer qu'eux. Eléments essentiels pour qui souhaite comprendre la marginalisation de la mère, ces épisodes sont restitués avec toute la distance caractéristique du témoignage. Lectures a posteriori d'événements vécus par le passé, ils ont tellement été assimilés par les personnages que ces derniers sont capables au moment de la narration de restituer les expressions et les attitudes qui ont alors justifié leurs gestes[1].

Personnage essentiel à l'œuvre durassienne, la mère ne doit toutefois pas nous amener à négliger le vice-consul. Fortement affecté par la thématique du rejet, il fait lui aussi partie de ces « flat characters » privés de tout et relégués au ban de la société. L'accent mis sur son occupation de l'espace à l'occasion de la réception qui se déroule dans les salons de l'ambassade fournit une première piste de lecture. Ne remarquant pas « le vide qui se maintient autour de lui »(103), le vice-consul passe son temps isolé des autres convives, près de la porte d'entrée, symbole de sa sortie, de son expulsion imminente par cette société qui refuse de le considérer comme l'un des leurs[2].

Probante dans les œuvres de M.Duras, la marginalisation de certains personnages est tout aussi significative dans les productions de H.Kureishi. Abandonnés par la société, les personnages ne doivent toutefois pas le rejet dont ils sont victimes à la lèpre, à la pauvreté ou encore au mystère qui plane parfois sur eux. Si de rejet et de marginalisation il est cette fois question, c'est alors principalement en raison des problèmes socio-économiques auxquels ils sont confrontés. Déjà mentionné en introduction, le contexte socio-économique qui fragilise l'Angleterre des années 70 mérite de l'être à nouveau à ce stade de notre travail. Source de la marginalisation de plusieurs personnages, le chômage fait l'objet de plusieurs références dans les ouvrages de notre corpus. La place prépondérante qui est la sienne dans *Outskirts* mérite toute notre attention. Victimes du chômage qui frappe l'Angleterre des années Thatcher, et

---

[1] Parmi les commentaires de Joseph et de Suzanne, nous citerons tout particulièrement celui de Suzanne lorsque celle-ci assimile son sourire au planteur du Nord à sa première prostitution et de dire : « J'ai compris le regard de ma mère. J'ai souri au planteur du Nord. Temps. C'était ma première prostitution » (43).

[2] « Le vice-consul de France à Lahore est de nouveau seul ; Il a quitté sa place favorite, près de la porte d'entrée, et se tient près du bar » (134).

avec lui du désœuvrement qui les accompagne, les deux personnages s'isolent sur le terrain vague et profitent de l'occasion pour parler. Moyen de pallier à l'attente et à l'ennui qui les assaillent, l'échange verbal est également pour eux l'occasion de témoigner de leur isolement.

Synonyme de rejet et de mal être, la marginalisation ainsi perçue est nullement comparable à la marginalité. Pleinement revendiquée par d'autres personnages, cette dernière se traduit par une mise à l'écart volontaire d'une société/norme alors décriée. La notion de rejet, récurrente dans le cas de la marginalisation est alors totalement absente dans celui de la marginalité qui s'impose sur le devant de la scène. Disant cela, nous pensons tout particulièrement au personnage de l'enfant chez M.Duras et à celui de Karim chez H.Kureishi.

La distinction entre marginalisation et marginalité établie, il convient maintenant de la mettre de côté pour ne retenir alors que leurs similitudes. A l'instar des didascalies, elles investissent en effet elles aussi l'ensemble de l'espace textuel et ne laissent alors qu'une place infime à la norme. Cette stratégie de « gagne terrain » ne trouve à aucun moment meilleure illustration qu'au travers de l'analyse de la thématique de l'errance. Déjà traitée à l'occasion du premier chapitre de ce travail, la thématique de l'errance a ici d'intéressant le fait qu'elle concerne autant les personnages victimes de marginalisation comme la mendiante que ceux volontairement en marge, à savoir Karim. Elle témoigne également de la capacité des marges à investir un territoire qui leur est d'ordinaire interdit et s'avère alors un très bon exemple de brouillage des frontières.

2 – La marginalité passée maître dans l'art de brouiller les frontières

2 – 1 – Quand les didascalies amènent à parler d'écriture filmique

Expression utilisée par Madeleine Borgomano dans un de ses ouvrages du même nom, l'écriture filmique invite à considérer l'osmose entre l'œuvre filmique et l'œuvre littéraire. Indissociables l'une de l'autre, les deux écritures s'interpénètrent, se métamorphosent et donnent finalement davantage à entendre le film qu'à le voir. Cette perte du visuel au profit de l'auditif et donc du texte parlé s'inverse dans ses productions écrites. De fait, contrairement à plusieurs de ses productions cinématographiques qui soulignent l'impact

primordial du texte même transformé puisque oralisé pour les besoins du film sur l'image, certains de ses ouvrages écrits semblent quant à eux proposer une lecture inverse qui vise cette fois à inoculer le cinéma et avec lui le visuel dans l'écrit.

Récriture de *L'Amant* suite à l'adaptation de J-J Annaud, *L'Amant de la Chine du Nord* semble avoir été écrit pour le cinéma. Les nombreuses références au mouvement de caméra en sont une première illustration[1]. Griffe de l'auteur-cinéaste qui souhaite reprendre un probable tournage en main, les mouvements de caméra contribuent également à infiltrer le cinéma dans la trame du texte et ce faisant proposent alors une nouvelle appréhension de l'expression « écriture filmique ».

Restreinte dans l'ouvrage de M.Borgomano à l'analyse du cinéma durassien, l'expression « écriture filmique » demande aussi à être appréhendée dans le cadre de l'analyse textuelle. Confirmation du brouillage des frontières qui opère, l'immiscion du cinéma dans le texte se vérifie tout particulièrement au travers des indications scéniques. Réservées aux pièces de théâtre et aux scénarios, elles débordent ici la place qui est d'ordinaire la leur et viennent s'immiscer dans la trame du texte. Exemples parmi d'autres, des expressions telles « Hélène Lagonelle demande à l'enfant qui lui a appris le pasodoble » (64) ou encore « l'enfant se détourne vers le dehors, vers les rizières, le Chinois » (47) pour ne citer qu'elles soulignent les limites d'un dialogue qui peine à se suffire à lui-même.

Manifeste à plusieurs occasions, cet amoindrissement du dialogue central au profit du visuel véhiculé par les marges est une preuve supplémentaire témoignant de l'aptitude de la marginalité à brouiller les frontières. Toute aussi pertinente, l'idée que la marginalité puisse être mise en voix va maintenant nous amener à mêler écrit et oralité.

[1] Voir à ce sujet l'intérieur du texte mais également les bas de page du roman. Nombreux sont en effet ceux qui ajoutent des précisions au texte ou qui donnent plus amples explications « en cas de film ».

2 – 2 – Mise en voix de la marginalité :

Mentionnée au cours des pages précédentes, la question de la littérature coloniale et avec elle celle de la littérature postcoloniale ressurgissent à nouveau dans cette partie consacrée à l'analyse de la voix.

Réservée à celui qui détient le pouvoir, la voix est le plus souvent celle du colonisateur. Justifiée par Gayatri Chakravarty Spivak dans son article « Can the Subaltern Speak ? : Speculations on Widow Sacrifice »[1] par l'absence d'échange entre le colonisé qui souhaite parler et le colonisateur qui ne l'écoute pas, la mise en voix et avec elle la mise en mots des marges par le centre/norme est une thématique que nous retrouvons chez M.Duras et H.Kureishi. Le récit de la mendiante sous la plume de Peter Morgan dans *Le Vice-consul* en est une illustration. Sous couvert de la perte de mémoire, le personnage devenu narrateur devient conteur. Il regroupe les événements marquants de la vie du personnage marginalisé et prend ainsi le risque de la déformer. Evident chez M.Duras, la mise en voix ou mise en mots de la vie des marges par le centre figure à un degré moindre dans les productions de H.Kureishi. Son statut de « postcolonial storyteller » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Kenneth C. Kaleta[2] invite en effet à envisager l'expression « mise en voix » autrement. En atteste son introduction, le monde a changé. Le statut de métis qui fait de H.Kureishi un *outsider* venu de l'*inside* amène en effet à penser différemment la notion de la voix. Si de « mise en voix » il est question, c'est alors la seule œuvre des marges.

Ancrage intéressant dans la littérature coloniale et postcoloniale, cette lecture de l'expression « mise en voix » de la marginalisation ou de la marginalité dans les ouvrages pèche toutefois à souligner l'originalité qui caractérise les deux auteurs-cinéastes et qui justifie ainsi pleinement la pertinence de sa présence dans le cadre d'une analyse du métissage.

Ce traitement original de la « voix », le lecteur le trouve en effet davantage lorsqu'il s'attarde sur la place que M.Duras accorde aux « voix off ». Terminologie empruntée au cinéma, ces voix venues des marges apparaissent pour la première fois dans son film *La femme du Gange,*

[1] Gayatri C.Spivak. "Can the Subaltern Speak? » in Patrick Williams and L.Chrisman, eds, *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader.* Hemel Hempstead: Harvester Weatsheaf, 1993, 66-111.

[2] Kenneth C.Kaleta. *H.Kureishi, Postcolonial Storyteller.* Austin: University of Texas Press, 1998.

réalisé en 1973 pour la télévision. Traduction de la volonté de l'auteur-cinéaste de désincarner ses personnages, elles soulignent également pour Madeleine Borgomano son désir de mettre à jour tout « le sadisme de l'image cinématographique »[1] qui découpe les corps en morceaux et les mutilent par les cadrages jusqu'à les faire disparaître.

Apparues dans *La femme du Gange,* les « voix off » sont d'une importance capitale dans *India Song.* Illustration de la prédominance de la marginalité, le statut donné à ce type de voix abonde dans le sens des exemples cités plus haut et sont ainsi une autre superbe illustration de cette « stratégie de gagne terrain » constatée il y a peu dans ce travail.

Preuve supplémentaire de la capacité de la marginalité à envahir un espace jusqu'ici réservé au centre, les « voix off » ont également la particularité de brouiller les frontières couramment dressées entre écrit et oral. Constante chez M.Duras, ce type de métissage se traduit alors sans surprise par une place significative accordée à l'oralité dans un texte écrit.

Cette première partie centrée sur l'analyse de la marginalité n'a pas eu pour seule finalité de souligner l'approche originale – au sens authentique et créatif du terme – de M.Duras et H.Kureishi. Si nous avons eu en effet la possibilité d'extraire le concept de marginalité de son contexte ordinaire, à savoir celui de la littérature postcoloniale et l'avons appréhendé dans un sens plus large, nous retenons surtout de cette partie la suprématie accordée à la marginalité sur la marginalisation. Capable de donner une vision du monde qui lui est propre, la marginalité ainsi présentée a également permis de poser les premiers jalons visant à mieux comprendre le titre de cette partie à l'occasion de laquelle nous posions comme précepte l'idée que la marginalité puisse être le berceau du métissage. Concept phare de notre travail, le métissage chez M.Duras et H.Kureishi est immergé dans une marginalité omniprésente. Vecteur de métissage, cette même marginalité a ainsi prouvé son aptitude à brouiller les frontières entre écrit, visuel et oralité.

Première illustration de l'interaction entre le métissage et la marginalité, le brouillage des frontières n'est certes pas la dernière. En témoigne la partie

[1] Madeleine Borgomano. *L'écriture filmique de Marguerite Duras,* op.cit., 78.

développée ci-dessous, la notion de marginalité fait en effet bien davantage que de présenter des caractéristiques communes avec le métissage. Comme lui, elle a la particularité ou devrions-nous dire l'originalité d'intégrer la norme. De là à dire que les deux concepts sont interchangeables….

B – La marginalité et le métissage chez M.Duras et H.Kureishi : une même intégration de la norme

1 – Le métissage « *inside-outside* » au service d'une écriture originale de la marginalité

1 – 1 – M.Duras et H.Kureishi: L'appel de l'*outside*

Classique de l'ancrage dans la marginalité, l'appel de l'*outside* est une constante de leurs écritures respectives. Il témoigne de l'intérêt porté au monde extérieur et signe un engagement de tous les instants. Multiple, ce dernier se traduit chez M.Duras par différentes expériences. Les six mois passés à l'Armée du Salut « à vivre avec les déshérités, à leur venir en aide, à trouver de quoi les réchauffer, leur faire à manger » n'est que « son premier combat »[1]. Son entrée dans la Résistance en 1943, son inscription au parti communiste en 1944 en réponse à l'arrestation de son mari Robert Antelme ou encore sa participation aux événements de mai 68 sont autant d'exemples témoignant de son engagement sur la scène politique. La volonté délibérée de l'auteur-cinéaste d'écrire « pour le dehors, pour sortir dehors » gagne en puissance avec ses deux ouvrages que sont respectivement *Outside* et *Le monde extérieur, Outside 2.* Savant mélange d'articles aussi divers et variés que « A propos de Georges Bataille », « Tourisme à Paris », « Dialogue avec une carmélite » ou encore l'affaire Greenpeace et le raid américain en Lybie, les deux ouvrages sont pour elle un formidable moyen de « dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu[2]. Pause alimentaire comme elle l'avoue elle-même[3] ou plus sérieusement désir de manifester sa colère[4], l'écriture journalistique répond le mieux à l'appel du monde extérieur. Traduction de l'impatience et de

[1] Monique Pinthon, Guillaume Kichenin, Jean Cléder. *Marguerite Duras, Le Ravissement de Lol.V. Stein, le Vice-consul, India Song.* Paris: Atlande, 2005, 20.
[2] Marguerite Duras. *Outside, Papiers d'un jour.* Paris: Gallimard, 1984, 8.
[3] En avant propos de *Outside,* M.Duras évoque les raisons qui l'ont poussée à écrire pour le dehors et note : « Les autres raisons encore, c'est que je manquais d'argent. Tous les articles de *Vogue* sont alimentaires » Ibid, 8.
[4] « Vous voyez, quelquefois je faisais des articles pour les journaux. De temps en temps, j'écrivais pour le dehors, quand le dehors me submergeait, quand il y avait des choses qui me rendaient folle, outside, dans la rue – ou que je n'avais rien de mieux à faire. Ça arrivait ». Ibid, 7.

l'immédiateté[1] nécessaires pour qui souhaite capter la vie quotidienne, cette dernière s'oppose au style retenu dans ses autres ouvrages.

L'attrait de M.Duras pour le monde extérieur, mais également la responsabilité dont elle se sent investie en tant qu'écrivain trouvent écho chez H.Kureishi dans un de ses ouvrages déjà cité plus haut dans ce travail, à savoir *Dreaming and Scheming, Reflections on Writing and Politics.* A l'instar des deux ouvrages précédemment cités de M.Duras, *Dreaming and Scheming* se présente lui aussi sous la forme d'un recueil d'essais à l'occasion desquels sont évoqués puis analysés des sujets qui ont suscité l'attention de l'auteur-cinéaste ces quinze dernières années. Même s'il peut être argumenté que l'ouvrage de H.Kureishi est moins tourné vers l'extérieur que ceux de M.Duras dans la mesure où le lecteur note moins de différences entre le contenu de certains de ses essais politiques à l'occasion desquels il est question de l'Angleterre et du Pakistan et celui de ses productions écrites ou cinématographiques, ses écrits journalistiques n'en sont toutefois pas moins à considérer comme une porte ouverte sur le monde extérieur. « The Rainbow Sign » déjà mentionné en introduction à ce travail est l'essai qui traite le mieux des deux pays. Construit en trois parties, il en propose une vision comparative et conclut sur le lien indestructible qui les unit :

> The two countries, Britain and Pakistan, have been part of each other for years, usually to the advantage of Britain. They cannot now be wrenched apart, even if that were desirable. Their futures will be intermixed[2].

Importante, voire majeure chez H.Kureishi, l'analyse des liens entre l'Angleterre et le Pakistan n'est pas le seul objet de ses écrits politiques. Le premier ministre conservateur Margaret Thatcher est une autre de ses préoccupations. Son essai « Finishing the Job » en est une excellente illustration. A cette occasion, l'auteur-cinéaste revient sur le jour où, décidé à se mêler au monde extérieur après un trimestre passé à écrire[3], il se rendit à

---

[1] « Ecrire pour les journaux, c'est écrire tout de suite. Ne pas attendre. Donc, l'écriture doit se ressentir de cette impatience, de cette obligation d'aller vite et en être un peu négligée. Cette idée de négligence de l'écrit ne me déplaît pas ». Ibid, 7.

[2] Hanif Kureishi, op.cit, 55.

[3] « It was time for an adventure; I'd been stifling indoors for three months, which can make you forget the world». Ibid, 87. Au-delà de la légèreté sur laquelle s'ouvre l'essai, nous devons également noter le besoin clairement affiché de l'auteur de rejoindre le monde extérieur sans lequel il ne peut visiblement pas s'épanouir.

Brighton et rencontra Mme Thatcher pour la première fois. Le portrait peu flatteur qu'il brosse du premier conservateur de l'époque ne s'arrête pas au physique[1]. L'accent qu'il met sur son caractère autoritaire[2] est en effet autrement plus intéressant pour qui souhaite mieux comprendre les nombreuses références qui lui sont faites dans plusieurs de ses productions écrites et cinématographiques.

Bien que centré sur M.Thatcher, cet essai fait également référence à d'autres thèmes évoqués dans le monde extérieur de l'époque. La place que le parti conservateur donne aux minorités, la question de la privatisation du charbon annoncée par Parkinson ou encore celle de la peine de mort réclamée à l'extérieur de la salle de conférences par un couple de manifestants dont l'enfant avait été assassiné sont en effet autant d'exemples témoignant de la présence de H.Kureishi sur la scène publique.

Illustration de l'intérêt que les deux auteurs-cinéastes portent au monde extérieur, ces différents ouvrages sont aussi, pour ne pas dire surtout, pour eux un formidable exutoire à l'occasion duquel ils couchent sur le papier observations et réflexions et affichent alors clairement leur caractère rebelle.

Idée contenue en germe lorsqu'il est question d'engagement et donc de prise de position, la rébellion est la raison qui pousse les deux auteurs-cinéastes à « sortir dehors ». H.Kureishi choisit pour ce faire la musique pop. Mentionnée plus haut dans ce travail lorsqu'il fut pour nous question d'analyser la dimension musicale de certaines de ses productions, la musique pop permet cette fois d'aborder la notion d'anticonformisme[3], elle-même signe du rejet des conventions.

---

[1] « When I looked up I suddenly saw that Thatcher in the flesh for the first time. She was ten yards away in a black two-piece with a wide white collar and white earrings. She looked softer than in her photographs. I could see that her throat and neck had gone, below she was loose, baggy and wrinkled ». Ibid, 89.

[2] La comparaison que H.Kureishi établit entre M.Thatcher et Nietzsche en est une première illustration. Selon lui, « her scorn for weakness, the basic belief in inequality and the passion for overcoming » sont des exemples parmi d'autres témoignant de son caractère autoritaire. Ce trait de caractère marqué est ensuite ouvertement formulé deux pages plus loin dans l'essai lorsque H.Kureishi écrit « Thatcher is a revolutionary in a democracy ; and she is tireless and will not rest until England, Britain even, is made in her image. In that sense, she has a totalitarian aspect », Ibid, 91.

[3] La relation étroite entre musique pop et anticonformisme est notée par H.Kureishi dès l'introduction de son ouvrage : « As the high-brow novelists moved away from ordinary people, leaving them to « trash » and thus opening the gap between 'high' and 'low' culture, outsiders of all sorts and young people in particular were finding other, quicker methods of communication. This was pop. And making a virtue of its exclusion from the conventional world, pop wasn't interested in the kind of literature that Wolfe longed for ». Plus loin, il souligne la fierté de la musique pop à se voir exclue des conventions et note ainsi son ancrage dans la marginalité: « Pop provided writers with new areas to explore where writing about pop introduces us to the fringes of the

Manifestation de la rébellion et avec elle de l'anticonformisme qui animent H.Kureishi, la musique pop cède sa place chez M.Duras à une condamnation de la société de consommation alliée à une dénonciation de l'ordre bourgeois.

Clairement exprimée dans son ouvrage *Le Square*[1], cette approche négative de la société de consommation d'ordinaire encensée se trouve développée plus avant à travers les deux personnages phares de notre corpus, à savoir Anne-Marie Stretter et le vice-consul. « Produits » d'une société favorisée qu'ils critiquent de l'intérieur, Anne-Marie Stretter et le vice-consul se distinguent de leurs homologues par leur refus de la société de consommation dans laquelle ils évoluent. Première étape selon Monique Pinthon du refus global de notre société fondée sur l'avoir, le refus de la société de consommation entraîne avec lui l'apologie de la maigreur[2].

Bel et bien présent dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi, le concept de l'*outside* laisse paraître deux facettes. S'il renvoie à l'intérêt que portent M.Duras et H.Kureishi au monde extérieur, il révèle tout autant l'attirance des deux auteurs-cinéastes pour un monde extérieur à la norme, entendons par là un monde marginal. A noter toutefois que pour aussi marginal soit-il, l'*outside* ne présente toutefois pas moins chez M.Duras et H.Kureishi un caractère métis. A aucun moment en rupture totale avec le monde intérieur, il tire sa marginalité et avec elle son originalité de son alliance avec lui.

1 – 2 – Vers un métissage de l'*inside* et de l'*outside*

Articles, fragments échappés à son œuvre, ses ouvrages *Outside* et *Le Monde extérieur, Outside 2,* n'en constituent pas moins une part complémentaire. Certains des thèmes abordés sont de fait repris dans d'autres des productions

---

respectable world, to marijuana, generational conflict, clubs, parties, and to a certain kind guiltness, casual sex that had never been written about before […] Pop, intersecting with issues of class, race and particularly gender, has been at the centre of post-war culture ». Hanif Kureishi, Jon Savage. *The Faber Book of Pop,* op.cit., xviii-xix.

[1] Dans son ouvrage, M.Duras met en scène une bonne et un représentant de commerce et note alors le danger que représente l'assimilation du bonheur et de la quête de possession et de consommation :

- […] posséder quelque chose, des objets de peu d'importance mais qui seraient à moi […]. Parfois, tenez, je me prends à rêver d'un fourneau à gaz.
- … vous ne vous arrêterez plus. Vous désirerez ensuite posséder un Frigidaire et, ensuite, encore autre chose. Marguerite Duras. *Le Square.* Paris : Gallimard, 1955 renouvelé en 1983, pp37-38.

[2] Voir à ce sujet l'article de Monique Pinthon intitulé « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge » in Anne Cousseau et Dominique Denès(textes réunis par) *Marges et transgression.* Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2006, 63-73.

durassiennes et autorisent à parler d'interdépendance de l'*inside* et de l'*outside*. Le lien entre des ouvrages tels *La Douleur* ou *Abahn, Sabana, David* où il est question de la deuxième guerre mondiale et de la déportation des Juifs ne sont ainsi pas sans rappeler l'article « Pas mort en déportation » publié dans *Outside.* Davantage qu'un lien établi entre le monde extérieur et le monde intérieur, ces exemples témoignent du fait que l'*outside* aide à la compréhension de l'*inside* et inversement. Une telle approche est tout aussi manifeste dans les productions de H.Kureishi. A l'instar de M.Duras, il établit en effet lui aussi des parallèles entre les essais publiés dans *Dreaming and Scheming* et certaines de ses productions. L'intérêt que H.Kureishi porte au lien qui unit l'Angleterre au Pakistan se retrouve ainsi dans la plupart des ouvrages du corpus. Il en va de même du premier ministre conservateur M.Thatcher dont le nom est lui aussi mentionné à plusieurs reprises.

Piste de lecture visant à souligner le caractère original de l'*outside* qui intègre l'*inside* davantage qu'il ne le rejette, l'effet de miroir entre le monde extérieur et le monde intérieur de leurs écrits se concrétise encore davantage lorsque nous prêtons attention au rôle qu'ils accordent à l'écriture.

Formidable moyen si l'on en croit la suite de ce travail de métisser *inside* et *outside*, l'écriture occupe une place prépondérante chez les deux auteurs-cinéastes. Si d'engouement pour l'écriture il est principalement question dans chacun de leurs ouvrages, une autre thématique, à savoir celle de la solitude, mérite elle aussi toute notre considération. Essentielle à l'écriture, la solitude de l'écrivain est souvent abordée. Souhaitée et même recherchée par M.Duras lorsqu'elle choisit de s'isoler dans sa maison de Neauphle, la solitude lui permet de débrider sa créativité[1]. Recluse dans l'*inside* de la maison, M.Duras n'en réussit toutefois pas moins à se projeter à l'extérieur. La méthode utilisée dans *Le Vice-consul* pour décrire un lieu totalement inconnu d'elle témoigne de son aisance à sortir dehors tout en restant à l'intérieur[2].

---

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage de Marguerite Duras intitulé *Ecrire.* Marguerite.Duras. *Ecrire.* Paris : Editions Gallimard, 1993.

[2] *Le Vice-consul* débute par l'enfant de quinze ans qui est enceinte, la petite Annamite chassée de chez sa mère et qui tourne dans ce massif de marbre bleu de Pursat. […] Je me souviens que j'ai eu beaucoup de mal à trouver cet endroit- là, cette montagne de Pursat où je n'étais jamais allée. La carte était là sur mon bureau et j'ai suivi les sentiers de la marche des mendiants et des enfants aux jambes cassées, sans plus de regard, jetés par leurs mères, et qui mangeaient des ordures ». Ibid, 32-33.

La faculté de M.Duras d'établir un lien entre le monde intérieur et le monde extérieur est tout aussi recevable chez H.Kureishi. A l'instar de son aînée, H.Kureishi profite en effet lui aussi de l'introspection que lui permet l'écriture pour sortir de lui-même et ainsi mieux comprendre le monde extérieur.

Si elle est capable de jeter une passerelle entre deux concepts que nous pensions jusqu'ici inconciliables, l'écriture montre également comment les nombreuses interférences entre le monde intérieur et le monde extérieur aboutissent à un métissage de l'un et l'autre. D'une importance capitale dans l'œuvre durassienne à en juger par l'ouvrage *Les Lieux de Marguerite Duras*[1] réalisé en collaboration avec Michelle Porte, l'espace, ou devrions-nous dire la représentation qui en est donnée, apporte une précision supplémentaire sur ce que nous entendons par *inside* et *outside*.

Mentionné à plusieurs occasions chez M.Duras, le monde intérieur prend la forme de l'ambassade de France dans *Le Vice-consul* et *India Song* mais également celle du pensionnat dans *L'Amant de la Chine du Nord* ou encore celle du bungalow dans *L'Eden Cinéma.* Notoire dans plusieurs productions durassiennes, la référence à des espaces clos est tout aussi manifeste chez H.Kureishi. Les habitations ou encore la laverie automatique de *My Beautiful Laundrette* en sont des illustrations parmi d'autres.

Aussi révélatrice cette représentation de l'espace soit-elle pour la compréhension de l'œuvre, elle ne doit pas amener le lecteur à négliger la représentation du monde extérieur. Tout autant représenté dans leurs productions respectives, il apparaît quant à lui au travers des scènes qui se déroulent hors des habitations, c'est-à-dire dans des espaces appartenant au domaine public. La rue où se déroulent les émeutes, les terrains vagues où se réfugient les personnages de *Outskirts* ou encore les jardins de l'ambassade de France investis par les lépreux de Calcutta en sont trois illustrations possibles.

Témoignages du soin particulier que les deux auteurs-cinéastes accordent à l'écriture des deux espaces, ces exemples restent toutefois d'un intérêt moindre comparés à la volonté commune à M.Duras et H.Kureishi de mettre en avant le paradoxe selon lequel il n'existerait de lieux clos que lorsque ces

[1] Michelle Porte. *Les lieux de Marguerite Duras.* Paris: Minuit, 1987.

derniers sont en interaction avec le monde extérieur. Le squat décrit dans *My Beautiful Laundrette* figure parmi les exemples de perméabilité les plus probants. Décrit en ouverture du scénario comme « a large detached house » (49), il n'a pourtant rien d'une demeure luxueuse. Laissé à l'abandon, il n'accueille en effet que des squatteurs[1]. Premier indice pointant la perméabilité de l'habitation, la présence de squatteurs en son sein n'est pas le seul. L'image qui est donnée à lire des fenêtres témoigne en effet tout autant de l'interaction qui opère entre le monde intérieur représenté par les fenêtres recouvertes de planches et le monde extérieur matérialisé par les fenêtres cassées par lesquelles un froid glacial s'engouffre. Illustration de la perméabilité des deux espaces, le squat décrit dans *My Beautiful Laundrette* l'est moins que la garçonnière dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord.* De fait, si la description qui en est donnée à voir est celle d'un espace fermé sans lien possible avec l'extérieur[2], le personnage-narrateur avoue être « très attentive à l'extérieur des choses, à la lumière, au vacarme de la ville dans laquelle la chambre est immergée » (47). Nuance à l'exclusivité du monde intérieur sur le monde extérieur, ces impressions relatées quelques lignes seulement après son entrée dans la garçonnière sont confirmées quelques pages plus loin lorsque le personnage-narrateur se souvient du bruit du dehors, qui envahit la chambre :

> Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit. Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville (ACN, 52)

Les sonorités ne sont pas les seules marques de l'intrusion du monde extérieur dans l'intérieur de la chambre en vue d'un métissage. Les odeurs envahissent tout autant la chambre :

> Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillées, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière, de l'encens, du feu de charbon de bois, le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues, l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt (ACN, 53)

---

[1] « There are no people living here. There are only squatters » (49)

[2] Lorsqu'elle franchit le seuil de la garçonnière, le personnage-narrateur en propose la description suivante : « C'est un compartiment au sud de la ville. L'endroit est moderne, meublé à la va-vite dirait-on, avec des meubles de principe modern style. Il fait sombre dans le studio, elle ne demande pas qu'il ouvre les persiennes » (47).

La présence de sonorités et d'odeurs provenant de l'extérieur et s'invitant dans l'intimité de la chambre est facilitée par l'absence de vitres aux fenêtres : « Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes » (52). L'isolement de la chambre précédemment noté n'a dès lors plus raison d'être. Ne pouvant être vue des gens qui passent dans la rue, le personnage-narrateur confie ne pas être pour autant coupée du monde extérieur :

> Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens (ACN, 53)

La perméabilité, que l'on pourrait encore appeler métissage de l'*inside* et de l'*outside* gagne en intensité dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Reprenant le passage de la garçonnière, l'auteur cite les propos tenus dans le premier ouvrage et note à nouveau l'intrusion des bruits de la ville dans la chambre:

> Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, *dans ce passage du dehors dans la chambre* (81)

Non contente de réitérer les propos tenus lors de la rédaction de *L'Amant*, M.Duras en propose une nouvelle version dans *L'Amant de la Chine du Nord* lorsqu'elle écrit « Et encore elle le dit ici » (81). Ce faisant, elle annule toute idée d'enfermement de la chambre tel qu'on aurait pu le penser dans le premier ouvrage. L'expression « l'ouvert de la chambre » y est pour beaucoup. Elle marque la volonté de l'auteur-cinéaste de métisser extérieur et intérieur :

> On pourrait dire là aussi qu'on reste dans « l'ouvert » de la chambre aux bruits du dehors qui cognent aux volets, aux murs, au frottement des gens contre le bois des persiennes (82).

Pressentie en début de partie lorsque nous nous sommes attachés à montrer l'intérêt de M.Duras et H.Kureishi pour le monde extérieur, l'interaction de l'*inside* et de l'*outside* s'est ensuite concrétisée par l'analyse de leurs écritures respectives chargées des deux notions. Excellent outil servant à souligner l'effet de miroir qui opère entre le monde intérieur et le monde extérieur, l'écriture a également prouvé sa capacité à métisser deux espaces somme toute fort perméables. Première illustration d'une écriture originale de

la marginalité lorsqu'elle est transcrite par M.Duras et H.Kureishi, le métissage de l'*inside* et de l'*outside* n'est pas le dernier. L'impression de perméabilité qui se dégage de cette analyse invite de fait à revisiter le concept de marginalité dans son ensemble. En intégrant la norme, elle en offre une vision revisitée et signe son rapprochement avec le métissage.

2 – La norme revisitée

2 – 1 – La norme contenue dans la marginalité

Auteur-cinéaste délibérément en marge de ses contemporains si l'on en juge par la réputation d'auteur-cinéaste difficile qui fut la sienne pendant des années, la violence des réactions suscitées par certaines de ses prises de positions politiques ou encore le scandale qui a entouré sa vie, M.Duras avoue toutefois regretter de ne pas être connue de l'intérieur. A l'occasion d'un entretien avec Xavière Gauthier, elle confie à ce sujet : « Je suis très connue, mais pas de l'intérieur. Je suis connue autour, voyez, pour de mauvaises raisons, souvent »[1]. Preuve de la condamnation de la norme qui rejette un auteur-cinéaste jugé par elle difficile, le regret de M.Duras de n'être connue que pour de mauvaises raisons traduit également l'échec de la norme qui n'a, à aucun moment, décelé sa présence au sein d'une écriture taxée par elle de marginale. Le prix Goncourt que M.Duras remporte en 1984 avec *L'Amant* amène toutefois à nuancer notre propos. La reconnaissance de l'*Establishment*, signe son entrée dans la norme et invite par la même occasion à découvrir la présence de la norme au sein même de la marginalité. Manifeste à plusieurs égards dans l'œuvre durassienne, la présence de la norme se traduit par de nombreux points communs avec le Nouveau Roman. De fait, si M.Duras rejette toute comparaison, toute assimilation avec le Nouveau Roman, force est de constater que son écriture offre pourtant plusieurs similitudes avec lui. Sa remise en question de la valeur de l'intrigue en est une première illustration[2]. Corollaire à l'intrigue, la représentation du personnage à l'encontre de celle du roman réaliste est un autre point commun qui mérite considération. Manifeste dans plusieurs de ses productions, l'abolition du personnage au sens balzacien

[1] Marguerite Duras et Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris : Les Editions de Minuit, 1974, 61.
[2] Dans *Détruire dit-elle,* elle écrit : « Je ne vois pas ce que vous pourriez raconter sur elle… C'est vrai que maintenant on ne raconte plus rien dans les romans ». Marguerite Duras. *Détruire dit-elle.* Paris: Editions de Minuit, 1969, 119.

du terme est complétée par le regard. Central au Nouveau Roman, le regard l'est tout autant dans plusieurs ouvrages de M.Duras. Les nombreuses scènes de voyeurisme développées dans le chapitre suivant en attestent. Voir et être vu constituent l'enjeu majeur de plusieurs narrations.

Les points communs soulignés entre M.Duras et le Nouveau Roman ne sont pas les seuls exemples témoignant de la présence de la norme, voire de son intégration au sein de la marginalité. La thématique retenue dans plusieurs de ses productions en est un autre témoignage. Disant cela, nous pensons tout particulièrement aux ouvrages qu'elle consacre aux colonies et à l'occasion desquels elle met en scène un classique de la littérature du XXème siècle, l'ennui. Le traitement d'autres thèmes tels le désir, auquel il convient d'associer la mort ou encore la folie sont d'autres exemples montrant l'influence de la norme dans la création de M.Duras. La thématique à part, l'entrée de M.Duras dans la norme est également manifeste à travers l'écriture de certains de ses ouvrages aujourd'hui rangés parmi les classiques. *Un barrage contre le Pacifique* fait partie de ceux-là. Rien ne fait en effet de lui un ouvrage que le lecteur pourrait qualifier de hors-norme. Si le thème retenu est fort classique, puisqu'il s'agit de l'histoire romancée de la lutte de la mère aux prises avec la concession des barrages, la structure de l'œuvre dans son ensemble est tout aussi traditionnelle.

Incontestable dans l'écriture durassienne, la présence de la norme l'est tout autant dans l'œuvre de H.Kureishi. Dans son article « Creating the perfect Englishman », Ahmed Akbar le taxe à ce propos de « current darling of the British literary establishment »[1]. Au delà du caractère ironique de la citation qui souligne l'assimilation de H.Kureishi et avec elle sa perte de liberté d'expression en tant que possible représentant et porte-parole des marges figure l'attention particulière que H.Kureishi porte au respect de la tradition du roman anglais dans chacune de ses productions. Le respect mais également la fidélité à la tradition du roman font l'objet d'une analyse détaillée de la part de Hasmi Alamgir dans son article « H.Kureishi and the tradition of the novel »[2]. Partant de ressemblances avec H.G.Wells et A.Wilson, le critique souligne ensuite les liens qu'il est possible de tisser avec la fiction d'après-guerre et plus

[1] Ahmed Akbar. « Creating the Perfect Englishman » in *The Friday Times*, Lahore, 17-23 May 1990, 5.
[2] Hasmi Alamgir. « Hanif Kureishi and the Tradition of the Novel » in *Critical Survey* 5.1, 1993: 25-33.

précisément avec le réalisme social auquel le comique se trouve mêlé comme pour pallier à l'immobilisme qui paralyse les personnages et empêche alors tout changement de se produire[1]. Cette idée posée, H.Alamgir cite ensuite pour exemple le personnage de *The Buddha of Suburbia*, Karim Amir. La révolte qu'il exprime contre l'éducation à l'époque victorienne responsable selon lui d'avoir bloqué l'ascension sociale des classes sociales les moins favorisées est vite atténuée par une touche comique :

> Karim Amir has a comment about this, holding responsible for the present century, in terms of class and social relations, British schools since the Victorian period and their portrayal in the English novel: 'Fuck you, Charles Dickens, nothing's changed' But soon enough the comicality takes over, with a look at the 'fanatical shoppers in the suburbs' to whom shopping is 'what the rumba and singing is to the Brazilians'[2].

Notable au regard de ces différentes productions, l'imprégnation de la norme dans la marginalité n'est à aucun moment plus manifeste que dans les références intertextuelles qui étayent leurs productions respectives. Davantage qu'une reconnaissance, davantage que le signe d'une intégration de la norme, l'intertextualité révèle à quel point la norme dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi est tissée dans la trame d'un texte qui ne cesse pourtant de clamer sa marginalité. « Elément constitutif de la littérature »[3] selon Nathalie Piégay-Gros, l'intertextualité est tout aussi prisée par G.Genette, M.Riffaterre ou encore R.Barthes. Tous les trois soulignent en effet la pertinence du tissage d'un texte dans un autre.

Du ressort du constat chez G.Genette[4], le tissage d'un texte dans un autre prend un caractère plus subjectif chez M.Riffaterre et R.Barthes. Tous les deux accordent en effet un rôle important au lecteur qui a alors pour mission de déceler le texte tissé dans celui à lire. L'implication du lecteur est toutefois totalement différente dans les deux cas. De fait, si au sujet de M.Riffaterre,

---

[1] Idée exprimée par Hasmi Alamgie en ces termes: « Much postwar English fiction has been concerned with the ennui, antics, and struggles of the underclass seeking to find itself a personal paradise and contributing to the serio-comic mix in a fairly reasonable if 'slow' society, which is willing to accommodate an odd relation but is decidedly unwilling to change » Ibid, 29.
[2] Ibid, 29.
[3] Nathalie Piégay-Gros. *Introduction à l'intertextualité.* Paris : Nathan Université, 1996, 7.
[4] Dans son ouvrage *Palimpsestes*, G.Genette définit l'intertextualité en ces termes : « Je définis [l'intertextualité], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Gérard Genette. *Palimpsestes.* Paris : Editions du Seuil, 1982, 13-14.

N.Piégay-Gros parle de « terrorisme de la référence »[1], signifiant par là la contrainte qui pèse sur le lecteur qui doit à tout prix percevoir l'intertexte sous peine de manquer la nature même du texte, elle souligne le caractère aléatoire de la perception de l'intertextualité chez R.Barthes et de noter :

> La perception de l'intertextualité semble donc nécessairement aléatoire. La rendre obligatoire, ce serait ériger la lecture savante en modèle et en norme et risquer de faire de l'intertextualité, non plus une richesse virtuelle de la lecture, mais une contrainte qui pourrait compromettre l'accès au texte[2]

Ces définitions posées, il convient maintenant d'étudier la place que l'intertextualité occupe dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi. Manifeste sous forme de traces dans les ouvrages durassiens, lesquels nous l'avons vu, s'inscrivent parfois dans la tradition du Nouveau Roman, l'intertextualité mérite surtout d'être analysée dans les productions de H.Kureishi[3].

Piste de lecture intéressante, le jeu de miroir entre les différentes narrations n'a toutefois pas pour seul objectif d'orienter la lecture du texte de H.Kureishi. Il marque également la présence de la norme dans la trame d'un texte peut-être trop vite taxé de marginal.

Preuve que H.Kureishi n'est pas en rupture avec la norme, la présence de celle-ci dans ses écrits nous amène à réfléchir sur la relation que l'auteur-cinéaste entretient réellement avec elle. A aucun moment perçue comme un standard qui aurait envahi leurs productions respectives et les aurait alors privées d'authenticité, la norme ainsi conçue a la particularité de ne plus occuper la place centrale qui est d'ordinaire la sienne. Victime de la dure loi de l'imitation, elle est déplacée puis décentrée avant d'être finalement totalement dépassée.

---

[1] Nathalie Piégay-Gros, op.cit., 15.
[2] Ibid, 20
[3] Voir pour exemple d'œuvres contenues en filigrane dans celles de H.Kureishi, l'ouvrage déjà cité de Bart Moore-Gilbert, op.cit., 24-35.
Voir également l'article de Emilienne Baneth-Nouailhetas intitulé « Karim/Kim : Mutations kiplingiennes dans *The Buddha of Suburbia* » in Q/W/E/R/T/Y.7 Arts. Littératures & Civilisations du Monde Anglophone, textes réunis par Bertrand Rougé, Publications de l'Université de Pau, octobre 1997.

2 – 2 – La norme déplacée, décentrée et finalement dépassée

A aucun moment évoquée dans le cadre d'une analyse de l'intertextualité, la position de Julia Kristeva à ce sujet demande ici toute notre attention. Inscrite dans la lignée de M.Bakhtine lequel affirme que « le mot appartient à la fois au sujet et au destinataire et est orienté vers les énoncés antérieurs et les énoncés contemporains »[1], J.Kristeva montre que le texte se construit comme une mosaïque de citations et est l'absorption et la transformation d'un autre texte »[2]. Du ressort de la dynamique textuelle et avec elle de la transposition, l'intertexualité ainsi perçue amène à parler du déplacement et avec lui du décentrement.

L'image qui est donnée à lire du déplacement dans *L'Amant* est des plus explicites. Par trois fois répété, le verbe « déplacer » nous invite de fait à nous pencher sur le concept et fournit ainsi plusieurs pistes de lecture :

> Citation n°1 : Elle est là où il faut qu'elle soit, déplacée là (47)
> Citation n°2 : C'est le battement du cœur déplacé là, dans la plaie vive et fraîche qu'il m'a faite (62)
> Citation n°3 : Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale , de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé, de cette élégance sublime de l'enfant de la traversée du fleuve (113)

Si ces citations se rapportent toutes au personnage-narrateur, elles laissent également paraître une gradation qui éclaircit le sens du verbe « déplacer ». Le sens premier du verbe figure ainsi naturellement dans la première citation. L'étape initiatique franchie, le personnage-narrateur éprouve le besoin de déplacer, entendons par là de centrer son attention à l'endroit de la jouissance. Appréhension du terme somme toute classique, cette première approche ne figure plus dans la deuxième citation à l'occasion de laquelle une étape supplémentaire est franchie. Force est en effet de constater que le déplacement est associé à un paradoxe qui sous-entend que la place à occuper, c'est-à-dire celle où il convient de rester, se situe dans le déplacement. Premier indice soulignant l'inscription du personnage dans les marges, cette vision est confortée par la troisième citation. Inscription définitive dans la marginalité, le port déplacé, pour ne pas dire inconvenant, du chapeau ajoute au déplacement la notion de subversion. Déjà touchée du doigt à plusieurs reprises dans ce

[1] Nathalie Piégay-Gros, op.cit., 28.
[2] Ibid, 28.

travail, la subversion mérite d'être à nouveau mentionnée ici dans la mesure où elle nous amène à considérer plus avant la notion d'imitation. Souvent rencontré dans le cadre de la littérature postcoloniale, le concept d'imitation, traduit *mimicry* en anglais, est pour certains le signe de l'impuissance des marges à se détacher du centre tandis qu'il est pour d'autres un formidable moyen de subvertir la norme. Stratégie d'écriture pour des critiques tels H.Bhabha, elle est une menace pour la norme qui voit son autorité déplacée, décentrée et alors totalement dépassée.

Inscrit dans la même veine que le premier volet de ce chapitre, ce deuxième et dernier volet a lui aussi souligné la capacité de la marginalité à brouiller les frontières. Evoqué dans un premier temps à travers le mélange de l'*inside* et de l'*outside* dans bon nombre de leurs productions, le brouillage des frontières nous a ensuite progressivement conduits à revisiter le concept de marginalité tel que ce dernier est appréhendé sous la plume des deux auteurs-cinéastes. En rupture avec leurs contemporains ou prédécesseurs, M.Duras et H.Kureishi ont de fait la particularité de systématiquement intégrer la norme à la marginalité. Manifeste, nous l'avons vu, au travers de la reconnaissance de l'*Establishment* mais également de l'intertextualité, l'intégration de la norme ne signe toutefois pas pour autant la volonté respective des deux auteurs-cinéastes de la singer. Si elle a toute sa place dans un univers textuel où règne la marginalité, la norme ne conserve toutefois pas la place qui est d'ordinaire la sienne, à savoir le centre. Déplacée dans un premier temps, la norme est ensuite rapidement dépassée. Témoignage de la volonté de M.Duras et H.Kureishi de donner à lire une approche originale et authentique de la marginalité, ce traitement de la norme marque également une volonté commune de brouiller les frontières de sorte à donner à lire un univers métis. Similaires à en juger par leur acceptation commune de la norme en leur sein, les deux notions que sont le métissage et la marginalité le sont à un degré tel qu'il est possible d'élucider l'une par le biais de l'autre. Cette hypothèse posée, voyons maintenant comment cette résolution du métissage par l'oblique se vérifie tout particulièrement à travers la représentation marginale que les deux auteurs-cinéastes donnent à lire de la sexualité dans ce que cette dernière renferme de transgressif.

CHAPITRE III

La sexualité chez M.Duras et H.Kureishi : Une écriture oblique du métissage

Touchée du doigt lorsqu'il fut question de brouillage des frontières et d'intégration de la norme, l'hypothèse d'une possible interchangeabilité des concepts de marginalité et de métissage se confirme dans ce chapitre à l'occasion duquel une attention toute particulière est portée à la sexualité.

Formidable exemple de marginalité à en juger par des thématiques aussi diverses et variées que la consécration de l'interdit, la transgression, le voyeurisme, la prostitution ou encore l'homosexualité, la sexualité dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi ne sera – à l'exception d'une analyse centrée sur le plaisir charnel et le désir – à aucun moment traitée uniquement pour elle-même. Elle le sera en revanche pour l'analyse oblique du métissage qu'elle permet. Inscrit dans *Le Vice-consul*[1], le terme « oblique » ne doit toutefois pas nous mener à une analyse qui renverrait uniquement à la perte de direction et ne privilégierait alors que la dimension spatiale. Déjà noté à l'occasion des chapitres précédents au travers des digressions et autres figures, l'oblique et avec lui ce qu'il renferme d'indirection sera dans ce chapitre essentiellement retenu pour le lien qu'il permettra d'établir entre la sexualité et le métissage. En d'autres termes, lorsque nous choisissons de voir la sexualité chez M.Duras et H.Kureishi comme une possible écriture oblique du métissage, nous la concevons tel un filtre façon miroir qui donne à lire le métissage de façon indirecte selon son image à elle et contribue ainsi par voie de conséquence à ancrer définitivement ce dernier dans la différence.

L'enjeu de ce chapitre posé, voyons maintenant comment nous comptons procéder pour arriver à cette conclusion. Intitulée « M.Duras et H.Kureishi : Désirs d'interdits métis », la première partie de ce chapitre s'ouvrira sur une analyse comparative de la lecture que les deux auteurs-cinéastes proposent du plaisir charnel. Commun à M.Duras et H.Kureishi, le traitement du plaisir charnel ne pourra toutefois être réduit chez M.Duras comme c'est le cas chez H.Kureishi à un simple art de vivre. Mentionné dans plusieurs de ses productions, le plaisir charnel sera transcendé dans *L'Amant* et n'aura alors de cesse que de donner tout son poids à la jouissance et au désir.

---

[1] Décrivant le chemin emprunté par le vice-consul, le narrateur écrit : « Le vice-consul traverse les jardins. Il oblique vers les tennis déserts, les regarde, revient, repart, passe devant la fenêtre ouverte sans avoir l'air de connaître son existence ». Marguerite Duras. *Le Vice-consul*, op.cit., 45.

Cette distinction entre les deux auteurs-cinéastes établie, nous nous empresserons ensuite de les réunir à nouveau et analyserons plus en détails la notion de « désir ». Même s'il peut être objecté que ce dernier est davantage développé dans les œuvres de M.Duras que dans celles de H.Kureishi, les deux auteurs-cinéastes lui accordent toutefois une place non négligeable dans chacune de leurs productions respectives. Première explication possible de la persistance du désir, le concept de manque sera rapidement dépassé par celui d'interdit. Consacré dans bon nombre de leurs ouvrages, ce dernier ne sera nullement réduit à sa dimension négative. Frein à la concrétisation du désir, dans *Le Vice-consul* et *India Song,* l'interdit prendra une toute autre dimension dans *L'Amant* et *The Buddha of Suburbia.* Traité de façon originale, le tabou sexuel deviendra dans ces deux narrations l'objet même du désir. Devenus indissociables l'un de l'autre, il ne sera alors plus tant possible de parler de désir et d'interdit comme du désir d'un interdit métis.

Première pierre portée à l'édifice, cette première partie ne liera toutefois pas autant les concepts de métissage et de marginalité que la deuxième vouée quant à elle à l'analyse de la transgression sexuelle. A cette occasion, confirmation sera donnée au lecteur que la distinction entre le métissage et la marginalité n'est pas aussi nette qu'elle y paraît au premier abord. Le « métissage » quasi inévitable des deux notions sera pour ce faire annoncé dès le titre. En intitulant la partie « La transgression sexuelle : miroir d'une œuvre métisse », nous cesserons de nous interroger sur une quelconque dimension positive ou négative de la notion d'interdit et lui préférerons l'analyse du franchissement de la limite d'ordinaire imposée par la norme.

Emblème des œuvres tant elle les structure, la transgression sera mise à l'honneur. Appréhendée dans un premier temps pour ce qu'elle offre de sexuel, la transgression prendra une dimension particulière lorsqu'elle sera étudiée par le biais de la prostitution et de l'homosexualité. Encensée par les deux auteurs-cinéastes, la transgression sexuelle n'aura pour valeur que celle d'engendrer une réflexion sur la notion de passage. Clin d'œil à l'ouvrage de Lewis Carroll intitulé *De l'autre côté du miroir et de ce que Alice y trouva,* la partie du même nom ou presque ne montrera pas uniquement les parallèles qu'il est possible d'établir entre la narration de L.Carroll et certains ouvrages de M.Duras dont

L'Amant de la Chine du Nord. Avérées, les ressemblances entre les différentes narrations inviteront à contempler plus avant la notion de « miroir ».

Récurrente à diverses occasions et ce tant chez M.Duras que chez H.Kureishi, l'image du miroir nous amènera dans un premier temps à considérer les phénomènes d'inversion essentiels à une meilleure compréhension de la transgression vis-à-vis de la norme avant de nous amener à envisager la transgression sexuelle comme une métaphore possible d'une œuvre elle-même largement transgressive. Prédominante et très influente dans l'économie des œuvres, la transgression sexuelle ne sera pas sans impact sur le concept de métissage. Meilleur miroir qui lui soit permis d'avoir, ce dernier se trouvera ainsi en adéquation totale avec elle et ce faisant sera ainsi définitivement ancré dans la différence.

A – M.Duras et H.Kureishi : désirs d'interdits métis

1 – Du plaisir charnel à l'appel du désir

1 – 1 – H.Kureishi : le plaisir charnel comme art de vivre

Couramment défini comme « un état affectif fondamental »[1] mais aussi comme « une sensation, une émotion agréable liée à la satisfaction d'une tendance d'un besoin, à l'exercice harmonieux des activités vitales »[2], la notion de plaisir gagne encore en qualité lorsque l'adjectif « charnel » lui est accolé. Souvent contenue dans le mot « plaisir » lorsque celui-ci est entendu comme le plaisir des sens, la dimension charnelle est ainsi directement imposée au lecteur qui se voit, par la même occasion, privé d'une lecture autre que sexuelle. Le poids significatif accordé au corps dans chacune de ses productions nous conforte dans cette opinion. A aucun moment sublimé comme nous le constaterons plus loin dans ce travail dans les ouvrages de M.Duras, le corps chez H.Kureishi n'est qu'une enveloppe destinée à procurer du plaisir et satisfaire les sens. Les références faites au corps sont ainsi toutes plus basiques les unes que les autres. A ce stade de sa création, loin de H.Kureishi l'idée de traiter les thèmes qui lui seront chers par la suite comme par exemple l'impact du vieillissement[3]. Ainsi, exception faite d'un passage dans *The Black Album,* à l'occasion duquel le « corps » est employé par l'auteur-cinéaste comme synonyme de « cadavre »[4], H.Kureishi n'a de cesse que de le montrer dans toute sa nudité et ce faisant de le donner à lire comme un vecteur de plaisirs charnels. Cette perception du corps qui le réduit à donner et à recevoir du plaisir est tout particulièrement bien analysée dans quatre de ses ouvrages que sont *My Beautiful Laundrette, Sammy and Rosie Get Laid, The Black Album* et *The Buddha of Suburbia.* Plus ou moins développé selon les cas, le corps y est en effet systématiquement traité avec humour et légèreté. Totalement débridés, les personnages ne sont pas à une provocation prêt pour attirer le regard et l'attention de leur partenaire

---

[1] *Petit Robert, Dictionnaire de la langue française,* op.cit., 1449.
[2] Ibid, 1449-1450.
[3] Thématique qui n'apparaît à aucun moment dans les ouvrages sélectionnés pour ce travail, le vieillissement fait l'objet d'une attention particulière dans ses productions. Curieux d'analyser son impact sur le corps de l'homme ayant atteint la quarantaine, H.Kureishi lui consacre deux de ses ouvrages, à savoir *Intimacy* et *The Body* et fait alors partager toute son angoisse d'homme mûr à son lecteur.
[4] Cette appréhension du « corps » comme synonyme possible de « cadavre » est atypique de l'œuvre de H.Kureishi. Elle figure toutefois en tout début de chapitre. Comme pour tisser un lien avec la dernière phrase du chapitre qui vient de se clore, le narrateur poursuit ses références à la bombe qui a explosé à Londres et écrit en guise de suite logique : « Apparently they were bringing the bodies out, no-one knew how many » (102).

potentiel. Le personnage de Tania dans *My Beautitful Laundrette* qui tient ses seins en riant pour distraire le sérieux Omar et Zaki l'alcoolique[1] n'a par exemple rien à envier au personnage d'Anna dans *Sammy and Rosie Get Laid* qui s'est fait tatouer un « W » sur chaque fesse et trouve bon de développer plus avant le pourquoi de la chose à son amant[2] prêt à croire qu'il s'agit là d'un code secret new yorkais. La légèreté et l'humour dont font preuve ces deux passages ne sont pas exempts de *The Buddha of Suburbia.* A l'instar des deux ouvrages précédemment notés, ce dernier met lui aussi en scène un couple amant-maîtresse tout aussi débridé sexuellement parlant. Tôt dans l'ouvrage, le lecteur découvre ainsi les fesses du père du personnage principal associées à l'image que l'on se fait d'ordinaire d'un steak sur un barbecue[3]. Source de sourires ou de rires selon les cas, l'image que H.Kureishi donne à lire du corps est le plus souvent une image fractionnée. Pur vecteur de plaisirs charnels, le corps est parfois décrit de façon si crue qu'il fait glisser les personnages dans la pornographie. Noté par le narrateur de *The Black Album* lorsqu'il décrit l'attitude du professeur Deedee Osgood face à son étudiant[4] Shahid Hasan, ce sentiment de pornographie est conforté par les références toutes plus « raffinées » les unes que les autres aux organes génitaux. L'utilisation abondante, pour de pas dire systématique, de termes tels « prick », « dick » ou encore « cock » sont ainsi des exemples parmi d'autres témoignant de la volonté du narrateur ou des personnages de choquer un lecteur peut-être prude mais également celle d'oblitérer le côté naturel et biologique du sexe pour ne lui laisser que sa dimension bestiale, concentration des plaisirs de la chair nous dira-t-on.

Inévitable dans ce type d'ouvrages où le corps joue un rôle important dans l'économie du récit, ces exemples ne doivent toutefois en aucun cas être les seuls retenus pour l'analyse du plaisir charnel. Sous la plume de

[1] « Tania appears at the window behind the bed, where no one sees her but Omar and then Zaki. Later in the scene, laughing, and to distract the serious-faced Omar, she bares her breasts. Zaki sees this and cannot believe his swimming-in-drink eyes » (19)
[2] Intrigué par les deux W sur chacune des fesses de sa maîtresse, Sammy reprend les interrogations de sa femme à ce sujet et cherche ainsi à connaître la vérité sur ces initiales. Moins excitant qu'un code secret new yorkais, Anna lui dit non sans humour : « You know what it is, you couch potato. It's just so that if I bend over it spells 'wow' ! » (95)
[3] Lorsqu'il surprend son père en compagnie de sa maîtresse, le personnage-narrateur ne peut s'empêcher une note d'humour et de dire alors : « But what of the crushing weight on Dad's arse ? Surely the impress of the bench would remain for days seared into his poor buttocks, like grill marks on steak ? » (16).
[4] « Without losing her soul she was turning herself into pornography » (119)

H.Kureishi, la mention de « plaisir charnel » est en effet bien plus qu'un prétexte à aborder la thématique du corps comme une enveloppe, fragmentée de surcroît. Si de « plaisir charnel », il convient de parler dans les ouvrages de l'auteur-cinéaste, c'est en effet avant tout pour la quête qu'il induit. Véritable art de vivre, la recherche du plaisir et de la satisfaction des sens figurent par exemple dans *Borderline*. A l'abri des regards du père et cachés à l'arrière de la maison familiale, Amina et son amant Haroon n'ont ainsi pour seul sujet de conversation que le sexe et le plaisir charnel qui en découlent. Les quelques lignes retenues ci-dessous en témoignent, les deux personnages ont déjà un large panel de lieux à leur actif :

> Amina : Let's have it now.
> Haroon: No, we can't now, Amina.
> Amina: Why not?
> Haroon: Not against the wall in the alley behind your house and everything. Not when your father's shouting for his tea. Don't people have it in bed any more?
> Amina: We had it in my parents' bed when they went to Walsall.
> Haroon: Yeah. A year ago.
> Amina : You got on me. Whenever you looked round, that photograph of dad on the dressing-table looked back at you. It scared you.
> Haroon: I couldn't come.
> Amina : You couldn't.
> Haroon : He blocked me, the old bastard.
> Amina : He‘s not here now.
> Haroon: He's just there in the house. I can practically smell him.
> Amina: We've fucked in worse places. Your eyes are red. (97)

Notée en ouverture de la pièce de théâtre, la quête du plaisir charnel se retrouve plus loin dans l'œuvre. Essayant de convaincre celle qui voulait quelques pages plus haut expérimenter un nouvel endroit plus insolite encore que les précédents, Haroon se lance cette fois dans un plaidoyer contre les mariages arrangés tels qu'ils sont pratiqués dans la famille de Amina et l'invite à s'amuser avec leurs deux corps pendant qu'ils sont encore en vie :

> Haroon : I've heard your future husband's family approve of you. Is that true? Don't forget to send me an invitation. I'll get my suit dry-cleaned.
> Amina : Stop it, I said. Stop it.
> Haroon : Those marriages are just prostitution. You've got to get out of it.
> Amina: Why should I?
> Haroon: That's why I hate it here and everything? The out-of-date ways. That ridiculous religion. You've got to say no.
> […]
> Haroon: Amina, when you think of it we'll be dead in fifty years' time.
> Amina: So?
> Haroon: Let's have fun with our bodies while we're still alive. (137)

Réaffirmation du plaisir de la chair, cette invitation au sexe se retrouve une fois encore plus loin dans la pièce lorsque Amina réitère son désir de relations sexuelles à son amant Haroon et de déclarer alors crûment : « Haroon. I want to fuck » […] « It's as if I've been buried for so long »(161). Leitmotif de la pièce de théâtre, le plaisir de chair l'est tout autant dans le scénario *Sammy and Rosie Get Laid.* Mentionnée dès le titre de l'ouvrage, la quête des plaisirs charnels apparaît à nouveau à plusieurs occasions au fil des pages. Les relations extraconjugales consenties par les deux personnages éponymes sont ainsi l'occasion de souligner le lien étroit que l'on peut tisser entre sexualité et divertissement. La relation entre le personnage principal Sammy et sa maîtresse Anna en témoigne, les personnages pensent davantage à s'amuser qu'à autre chose :

> We see a woman's naked back. She has a 'W' tattooed on each buttock. Behind it the sound of a man and woman in bed together. The woman is on top of the man. They are not copulating but playing (94).

La suprématie accordée aux plaisirs charnels au détriment de la fidélité dans le couple se retrouve lors de la première apparition de Rosie. Au détour d'une conversation avec son amie Rani, Rosie fait ainsi ouvertement état de sa relation extraconjugale, relation qui ne pose d'ailleurs aucun souci au mari trompé :

> Rosie : That's my lover, Walter. I'm seeing him later.
> Rani: What will Sammy say about that?
> Rosie: Though a forest fire will have broken out his heart, lungs and liver, his tongue will try to say: "What an interesting life you have, Rosie". (98-99)

L'acceptation de la situation de la part du mari trompé mise en mots par sa compagne Rosie est formulée plus loin dans le texte au détour d'une conversation entre les deux personnages, conversation d'ailleurs d'autant plus pertinente qu'elle permet de revenir sur les fondements de leur union :

> Sammy : Stay with us tonight, Rosie.
> Rosie: I've arranged to see Walter.
> Sammy: Your boyfriend. Lover.
> Rosie: I said I would. But I am honest with you at least.
> Sammy: Freedom plus commitment. Those were our words. They were to be the two pillars of our love and life together. (107-108)

Eloge des plaisirs charnels, ces deux ouvrages le sont toutefois à un degré moindre comparé à son roman *The Black Album.* En atteste la relation sexuelle décrite entre l'enseignante occidentale et l'étudiant oriental, la débauche et la décadence sont de mise. Parmi les nombreux passages de l'œuvre, le onzième chapitre apparaît des plus révélateurs. Totalement asservi aux plaisirs de la chair auxquels Deedee Osgood l'a initié, le jeune Shahid Hasan décrypte la société qui l'entoure uniquement en termes sexuels. Des expressions telles « a carnal atmosphere » (124), « sexual tension was everywhere » (124) ou encore « such allure wasn't a preliminary to real sex, it was sex itself » (124) restent toutefois moindre comparées au paragraphe suivant à l'occasion duquel le narrateur étend l'obsession du personnage à l'ensemble du monde et ce, tout en l'imputant à Deedee qui a su déverrouiller la porte de ses pulsions :

> Skirts, shoes, haircuts, looks, gestures : enticement and fascination were everywhere, while the world went to work. And such allure wasn't a preliminary to real sex, it was sex itself. Out there it was not innocent. People yearned for romance, desire, feeling. They wanted to be kissed, stroked, sucked, held and penetrated more than they could say. The platform of Baker Street Station was Arcadia itself. He had had no idea that the extraordinary would be alive and well on the Jubilee Line. Today he could see and feel the lure. She had turned the key on his feelings. (124-125).

Si le narrateur choisit de clore le roman sur les propos du personnage Deedee Osgood et plus précisément sur le lien que cette dernière établit entre sexualité et divertissement[1], sa décision ne doit toutefois pas nous amener à négliger un autre passage de l'œuvre tout aussi probant, cette fois au sujet du plaisir lui-même. Prononcé à plusieurs reprises lors d'une conversation entre Deedee et Shahid, la récurrence du mot « plaisir » confère à leur discussion une dimension philosophique qui dépasse la relation purement charnelle évoquée précédemment :

> Deedee held up the bottle once more.
> Shahid shook his head. 'You're slurring your words. Why are you always trying to make me take things?'
> 'Alcohol is one of the great pleasures'.
> 'Is life just for pleasure, then?'
> 'What else is there?'
> 'I'm not sure. I know you're trying to provoke me. But pleasure isn't enough, is it?'
> 'It's a start' (109).

[1] « Until it stops being fun » (276)

Sous-jacent dans *The Black Album,* le concept d'hédonisme triomphe dans *The Buddha of Suburbia.* Contrairement à l'ouvrage précédemment cité, tous les personnages à l'exception de la mère du personnage-narrateur sont déterminés à faire du plaisir charnel un art de vivre. Ainsi, qu'il s'agisse du bouddha des banlieues lui-même qualifié dès le premier chapitre de « joyeux baiseur »[1], de l'ami du narrateur Changez qui prend du bon temps avec la prostituée Shinko sans pour cela cesser d'aimer sa femme[2] ou encore du producteur Pyke qui ne voit aucune objection à prêter sa femme à Karim le temps d'une diversion[3], tous et toutes placent le bonheur et le divertissement en dessous de la ceinture. Récurrent chez la plupart des personnages, le plaisir charnel perçu comme art de vivre est criant lorsque attention est prêtée à la vie que mène le personnage principal, Karim Amir. Qualifiée de « désordre »[4] en fin d'ouvrage, sa vie repose essentiellement sur le plaisir des sens en général et le plaisir charnel en particulier. Confiée très tôt au lecteur, sa volonté de connaître une vie prometteuse sexuellement parlant[5] se retrouve ainsi régulièrement suivie de faits au détour des pages. Ambassadeur de la bisexualité qu'il assimile d'ailleurs non sans humour à un impossible choix entre les Beatles et les Rolling Stones[6], le personnage-narrateur fait ainsi part au lecteur de ses nombreuses conquêtes, tant féminines que masculines.

Véritable art de vivre, le plaisir charnel atteint dans le cas du personnage Karim un degré tel, qu'il lui permet de se construire une personnalité. C'est en effet par le biais d'expériences sexuelles toutes plus farfelues les unes que les autres que le personnage parvient à se forger une identité bien à lui. Déclencheur de la prise de conscience du personnage-narrateur à en juger par « l'extraordinaire révélation » consécutive à son rapprochement avec Charlie,

---

[1] « The happy fucker laughed and laughed… full of greedy pleasure and self » (16).
[2] Face à l'étonnement de Karim qui découvre son ami en compagnie d'une prostituée, Changez nuance immédiatement le qualificatif utilisé à l'encontre de Shinko et déclare : « Don't be not-nice ! A friend now. Another friend in unfriendly cold England for me ! » He looked at me with joy. « She did the business as described to the T by Harold Robbins! Karim, all my entire problems are solved! I can love my wife in the usual way and I can love shinko in the unusual way! » (101).
[3] C'est à l'occasion d'un entretien que Pyke déclare à Karim : « If you want her, she's yours. She wants you » (191).
[4] « I thought of what a mess everything had been » (284).
[5] « I had an extraordinary revelation. I could see my life clearly for the first time: the future and what I wanted to do. I wanted to live always this intensely: mysticism, alcohol, sexual promise, clever people and drugs. The door to the future had opened: I could see which way to go » (15)
[6] En anglais dans le texte: « I felt it would be heart-breaking to have to choose one or the other, like having to decide between the Beatles and the Rolling Stones. I never liked to think much about the whole thing in case I turned out to be a pervert and needed to have treatment, hormones, or electric shocks through my brain » (55).

le fils d'Eva n'est toutefois pas le seul à croiser le chemin de Karim. D'autres partenaires – féminines cette fois – participent elles aussi à son développement. La première partie fait ainsi état de deux conquêtes. Des deux, Helen est la première à succomber aux charmes de Karim. De race blanche et vivant comme les autres de ses fréquentations dans une belle et grande maison, Helen donne le sentiment de lui être supérieure[1]. Cible parfaite pour qui cherche à gravir rapidement les échelons de la classe sociale, elle demeure toutefois difficile à atteindre. Parmi les obstacles qui barrent le chemin au narrateur se trouvent la figure du père et avec elle celle de son chien. Présentée avec beaucoup d'humour[2], la première entrevue avec le père d'Helen met l'accent sur un être profondément raciste qui refuse catégoriquement l'idée que sa fille puisse avoir une relation avec ceux qu'il nomme non sans mépris les « wogs »[3] et qui avoue pouvoir être violent si Karim devait s'entêter à fréquenter sa fille : « If you put one of your black 'ands near my daughter I'll smash it with a 'ammer ! With a 'ammer ! » (40). Ces divers exemples ne doivent toutefois en aucun cas faire l'effet de l'arbre qui cache la forêt. Si autant d'obstacles se dressent devant le personnage, c'est justement parce que cette première rencontre se situe au début de l'œuvre, c'est-à-dire à un moment de sa vie où celui-ci ne s'est pas encore construit une identité propre. A ce stade de la narration, Karim est en effet dans l'expectative la plus totale. Contrairement à ses deux partenaires que sont Charlie et Helen, il n'a pas la moindre idée de son avenir. Il ne sait pas non plus comment sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve[4]. Cette conclusion somme toute pessimiste qui émane de sa relation avec Helen paraît déjà nettement moins lorsqu'il fréquente Jamila, sa deuxième conquête féminine. Amie de longue date et considérée par Karim comme sa

---

[1] En anglais dans le texte : « Helen lived in a big old place set back from the road. Everyone I knew, Charlie and the rest, seemed to live in big places, except for us. No wonder I had an inferiority complex » (39).

[2] Le chien est décrit en ces termes : « a Great fucking Dane, and it padded interestedly towards me, its mouth hanging open like a cave. It looked as though a jagged wedge had been ripped from the lump of its head to form its yellow-toothed, string-spittled mouth » (40). Quant au père, il est décrit comme un être à la pilosité particulièrement développée : « He was a big man with a black beard and thick arms. I imagined that he had hairy shoulders and, worst of all, a hairy back, like Peter Sellers and Sean Connery. (I kept a list of actors with hairy backs which I constantly updated) » (39-40)

[3] En anglais dans le texte: « 'You can't see my daughter again', said Hairy back. 'She doesn't go out with boys. Or with wogs' » (40).

[4] « But I hated the idea of her going away, mainly because I hated the idea of staying behind. Charlie was doing big things, Helen was preparing her escape, but what was I up to. How would I get away? » (71).

famille bis[1], Jamila a grandi avec lui et est donc dans ces conditions plus à même que les autres pour juger de son évolution. Mariée de force à un homme qu'elle ne désire pas[2], Jamila n'hésite pas à le tromper avec Karim. Située dans l'avant dernier chapitre de la première partie, ce passage fait bien plus que de relater les exploits sexuels de Karim et de son amie d'enfance. Dernière étape avant son déménagement pour le centre de Londres, son aventure avec Jamila est riche d'enseignements. Contrairement à sa relation avec Helen à l'occasion de laquelle il avait été pour Karim question de vantardise, celle-ci l'amène à réfléchir sur la notion de trahison, notion sur laquelle il conclut d'ailleurs son chapitre : « I scuttled out of the flat without looking at my friend, leaving husband and wife to each other and feeling I'd betrayed everyone – Changez, Mum and Dad, and myself » (109). Différentes à en juger par les conclusions qui ressortent de chacune de ces deux aventures, les relations entretenues avec Helen et Jamila ont toutefois pour point commun d'ouvrir Karim au monde extérieur. Les deux autres femmes rencontrées à Londres lui permettront quant à elles de mieux se connaître et ce faisant d'avoir une plus haute estime de lui-même. Récurrente dans la deuxième partie de la narration, Eleanor est un excellent professeur. Experte et dépourvue de honte[3], elle lui a tout appris de la sexualité[4]. Intéressant à ce stade de notre travail, ce constat l'est encore davantage lorsque le lecteur s'attarde sur les pages précédentes de la narration et se penche alors sur l'accent que Karim avait lui-même placé sur le changement à venir. Reprenant la thématique de la trahison évoquée plus haut suite à son aventure avec Jamila, Karim fait à nouveau part du sentiment de culpabilité qu'il éprouve tant vis-à-vis des autres que vis-à-vis de lui-même lorsqu'il transgresse délibérément des interdictions qu'il s'était pourtant lui-même fixées[5]. Ce changement dans l'attitude, conforté par son expérience avec Eleanor, ne se dément pas aux côtés de Marlene. « Offerte » en cadeau par son

---

[1] « I grew up with Jamila and we'd never stopped playing together. Jamila and her parents were like an alternative family » (52)

[2] « But I was compelled to marry him. I don't want him here. I don't see why I should care for him as well » (108).

[3] « Physically, Eleanor wasn't coy like me ; she didn't conceal desire ; there was no shame » (187).

[4] « Or perhaps I'd been sexualized by Eleanor » (190).

[5] En anglais dans le texte : « As I sat there I began to recognize that this one was one of the first times in my life I'd been aware of having a moral dilemma. Before, I'd done exactly what I wanted; desire was my guide and I was inhibited by nothing but fear. But now, at the beginning of my twenties, something was growing in me. Just as my body had changed at puberty, now I was developing a sense of guilt, a sense not only of how I appeared to myself, especially in violating self-imposed prohibitions » (186).

producteur de mari[1], Marlene est la quatrième conquête féminine de Karim. Dernière de la narration, elle réunit à elle seule tous les franchissements des limites évoqués jusqu'ici. L'adultère et l'usage de stupéfiants mentionnés lors des aventures antérieurs de Karim sont ainsi complétés par l'expérience sexuelle de la femme mûre[2] à laquelle il faut ajouter une orgie[3] impliquant les deux couples que sont Pyke/Marlene et Karim/Eleanor.

Art de vivre, le plaisir charnel débridé[4] est donc une constante des œuvres de H.Kureishi. Mentionnées sans complexe aucun au détour des pages, les parties du corps qui ont trait à la sexualité ne doivent pas pour autant être réduites à la chair qu'elles représentent. Le plaisir charnel que le personnage Karim ressent à chacune de ses conquêtes lui permet en effet d'abord et avant tout de se forger une personnalité et une identité propres. Développés dans les narrations de H.Kureishi sans soucis de ménager une quelconque pruderie du lecteur, le corps et avec lui le plaisir charnel prennent de la hauteur dans les productions durassiennes. Art de vivre pour certains personnages, la sexualité est toutefois rapidement transcendée et participe ainsi à placer le désir sur un piédestal.

1 – 2 – M.Duras : plaisir charnel, jouissance et réhabilitation du désir

Indéniable dans les ouvrages de H.Kureishi, la place accordée au plaisir charnel est tout aussi notoire dans ceux de M.Duras. Les nombreuses apparitions du personnage de Anne-Marie Stretter sont une première piste de lecture. Mystifiée par l'enfant laquelle dit alors son nom dans *L'Amant de la Chine du Nord* « dans une sorte d'enchantement secret » (39), la femme à la robe rouge est décrite comme celle qui « va faire l'amour avec ses chauffeurs aussi bien qu'avec les princes quand ils visitent la Cochinchine, ceux du Laos, du Cambodge » (50). Mentionné en début d'ouvrage comme pour éveiller l'attention du lecteur sur un possible mimétisme de la part de l'enfant, l'intérêt

[1] Voir à ce sujet la conversation entre Pyke et Karim à l'occasion de laquelle le mot « cadeau » traduit en anglais par « gift » et « present » se trouve plusieurs fois utilisé. (191-192)

[2] « There were wrinkles around her eyes ; she was the oldest person I'd kissed » (201)

[3] Voir à ce sujet la longue description qui en est faite pages 203-204.

[4] La notion d'excès contenue dans l'adjectif « débridé » se retrouve en fin de chapitre au moment de conclure la soirée passée en compagnie de Pyke et de sa femme : « There's so much we can do tonight » she cried. There's hours and hours of total pleasure ahead of us. We can do whatever we want. We've only just begun » (204)

que Anne-Marie Stretter accorde au plaisir charnel fait l'objet d'une attention particuliée dans *le Vice-consul* et *India Song*. En marge de la société blanche de l'ambassade de France, elle assume ses fréquentations au Blue Moon et ne dissimule nullement ses relations extraconjugales. Point de départ à une analyse du plaisir charnel chez M.Duras, l'exemple de Anne-Marie Stretter n'égale toutefois en rien celui du personnage-narrateur de *L'Amant.*

Consacré dès le titre de l'ouvrage, le plaisir charnel est pour le personnage principal un véritable art de vivre. Essentiel à sa vie, il traduit son évolution dans la narration sans pour autant le faire tomber dans le travers de la débauche. A aucun moment souillé, le plaisir charnel ainsi présenté justifie alors l'accession du personnage à la jouissance.

Définie comme « un plaisir que l'on goûte pleinement », la jouissance est une constante des productions durassiennes. Mentionnée dès les premières pages de *L'Amant* lorsque le personnage-narrateur écrit : « J'avais à 15 ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance » (15), la jouissance impose d'emblée le statut particulier qu'elle entend avoir dans l'œuvre. Premier indice témoignant de l'attachement du personnage-narrateur pour la jouissance, la répétition du terme dans une même phrase ne suffit pas à démontrer le poids réel qui lui est accordé. L'écriture même de la phrase, entendons par là l'équilibre des deux propositions séparées par la conjonction de coordination « et » ajoute en effet une dimension supplémentaire à notre idée de départ, à savoir la prédominance de la jouissance sur l'ensemble de la narration. Matérialisation de cette coupure-lien si caractéristique de l'écriture durassienne, la conjonction « et » permet dans le même temps la construction de deux propositions symétriques qui mettent alors toutes les deux l'accent sur la « jouissance », mot d'ailleurs judicieusement placé en toute fin de proposition comme par souci d'écho. Mentionnée mais encore non expérimentée à ce stade de l'ouvrage, la jouissance est ensuite abordée de façon plus concrète. Etrangère à la mère qui ne l'a jamais connue[1], la jouissance est au contraire pleinement vécue par le personnage avide

[1] « La mère n'a pas connu la jouissance » (50)

« d'*experiment* »[1]. Plaisir décuplé, elle est abordée de façon systématique lors des rencontres avec l'amant chinois. Expérimentée et pleinement vécue dans les bras de son amant[2], la jouissance est également une expérience qu'elle souhaiterait pouvoir faire partager à son amie Hélène Lagonelle. Si elle marque un esprit de camaraderie envers sa compagne de dortoir, la jouissance ainsi abordée traduit également le souhait du personnage-narrateur d'expérimenter une nouvelle forme de jouissance qui serait cette fois vécue de façon indirecte[3]. Largement mentionnée dans l'ouvrage, la jouissance sexuelle traitée par M.Duras ajoute au plaisir charnel développé par H.Kureishi un sentiment de démesure et d'excès. Déjà contenues dans la folie traitée plus haut dans ce travail, ces deux notions amènent à parler de ravissement. Concept spécifique à M.Duras, le ravissement transcende le seul plaisir charnel. Manifeste dans plusieurs de ses ouvrages dont *Le Ravissement de Lol V.Stein*, le ravissement contient cette pluralité de significations qui le rend si complexe. Extase amoureuse, folie, simplicité d'esprit ou enlèvement[4], le ravissement tient son intérêt dans l'œuvre durassienne du fait qu'il ne soit pas uniquement du ressort de la sexualité. Autrement dit, s'il conserve un lien avec elle, il a surtout la capacité de conceptualiser le plaisir charnel pour lui conférer alors une dimension spirituelle contenue dans le mot « idée ».

Terme abstrait par excellence, « l'idée » intellectualise la notion de plaisir et amène de ce fait à parler de désir. Tout aussi lié chez M.Duras à la sexualité que le plaisir[5], le désir occupe dans l'œuvre durassienne une place fondamentale. Omniprésent, il tient sa longévité de sa dimension destructrice. La mise à mort du couple au profit de la rencontre censée attiser la flamme du désir en est une illustration. Manifeste à plusieurs occasions, le binôme

---

[1] Après s'être longuement arrêté sur la description de son visage et les stigmates de la jouissance sur ce dernier, le personnage-narrateur aborde finalement la question de l'*experiment* et de noter : « Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment* » (16).

[2] « Celui qui a fait la jouissance de l'après-midi » (62) ou encore « là où chaque soir,les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier » (92)

[3] Au sujet d'une possible relation entre H.Lagonelle et l'Amant, le personnage-narrateur écrit: « Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir » (92) Plus loin, elle poursuit en ces termes : « Hélène Lagonelle, elle est la femme de cet homme de peine qui me fait la jouissance si abstraite, si dure, cet homme obscur de Cholen, de la Chine » (92).

[4] Toutes ces significations sont celles proposées par Béatrice Didier dans son ouvrage *L'Ecriture-femme.* Béatrice Didier. *L'écriture-femme.* Paris : Presses Universitaires de France, 3ème édition, 1999.

[5] Les propos de M.Duras confiés à Xavière Gauthier lors d'un entretien dans *Les Parleuses* abondent dans ce sens. Selon elle, « l'amour et le désir, c'est pareil ». Marguerite Duras et Xavière Gauthier. *Les Parleuses.*

couple/rencontre prend une dimension particulière dans *Le Vice-consul* et *India Song*. Perçu comme un échec, le couple formé par l'ambassadeur et sa femme ou encore celui formé par Anne-Marie Stretter et son amant Michael Richardson sont ainsi en contraste total avec la rencontre de Anne-Marie Stretter et du vice-consul.

Cette condamnation du couple accusé d'éteindre la flamme du désir et le choix de M.Duras de le détruire amène à considérer plus avant la place que l'auteur-cinéaste réserve à la mort. Soigneusement mise en scène par M.Duras lorsqu'elle s'attarde sur un monde en décomposition[1], la thématique de la mort ne vaut toutefois d'être étudiée dans cette partie que pour le lien étroit qu'elle entretient avec le désir. A l'instar de Georges Bataille, M.Duras s'inscrit elle aussi à l'encontre de la vision occidentale et soutient l'interdépendance de la libido et de l'instinct de mort. Loin de les percevoir comme antagonistes, M.Duras montre comment « la passion exhibe le désir de mort qui gît au fond d'elle-même »[2]. Anne-Marie Stretter et le vice-consul en sont de bonnes illustrations. Sorte de miroir l'un de l'autre, les deux personnages sont en effet dotés d'un double pouvoir. S'ils suscitent le désir, ils sont en effet tout aussi capables de donner la mort.

Partie essentiellement centrée sur la sexualité, elle n'est pas pour autant réduite à elle. Manifeste, nous l'avons vu, sous des formes différentes selon qu'elle soit perçue par M.Duras ou par H.Kureishi, la sexualité en tant que telle a été systématiquement dépassée. Vecteur de plaisirs charnels, une sexualité intensive telle qu'elle est donnée à lire dans les ouvrages aide bon nombre de personnages à se construire une identité propre chez H.Kureishi tandis qu'elle donne tout son sens à la notion de désir chez M.Duras. Prépondérant chez cette dernière, le désir n'est pas absent des narrations de H.Kureishi. Reste maintenant à savoir ce qui justifie tant de persistance.

---

[1] L'odeur de vase et la lèpre illustrent la volonté de l'auteur-cinéaste de mettre en scène un monde en décomposition dans lequel personne – soit-il riche ou pauvre – n'est épargné. Dans un tel contexte, force est de constater que la mendiante n'est pas le seul personnage à porter les stigmates de la mort. Cela peut en effet être étendu à l'ensemble des personnages féminins.

[2] Monique Pinthon, Guillaume Kichenin et Jean Cléder. *Marguerite Duras*, Le Ravissement de Lol V.Stein, Le Vice-consul, India Song, op.cit., 133.

2 – Deux explications possibles à la persistance du désir

2 – 1 – Le manque comme terreau à la persistance du désir

Abordée sur un ton plus grave que sous la plume de H.Kureishi qui préfère, rappelons-le, la légèreté, la sexualité et plus particulièrement le concept de désir n'en conservent pas moins chez M.Duras leur qualité première, à savoir un lien étroit avec le manque.

Manifeste dans certaines productions de Hanif Kureishi lorsqu'il fait par exemple mention du manque d'une figure parentale ou encore du manque de travail sans oublier le manque de repères que les personnages orientaux déplorent en occident, le manque prend une toute autre dimension chez M.Duras. Partie intégrante de son écriture, le manque y est en effet présent à tous les niveaux. Inscrit dans la thématique, il est tissé dans la trame du texte et participe à lui donner tout son sens. La photographie manquante sur laquelle repose *L'Amant* en est sûrement la meilleure illustration. Stratégie d'écriture qui souligne moins encore l'ignorance ou les pertes de mémoire des personnages que la volonté de M.Duras de déconstruire le roman en tant que genre, le manque a également toute sa place dans le cadre d'une analyse du désir.

Essentiel à sa persistance, il en est en effet le générateur. Synonyme d'inassouvi, il trouve parfaite illustration en la personne du vice-consul. « L'homme vierge de Lahore » comme se plaît à le nommer M.Duras en est un exemple probant. L'état de manque qui le caractérise exacerbe en effet son désir pour Anne-Marie Stretter. Explication possible à la persistance du désir, le manque joue toutefois un rôle moindre comparé à celui de l'interdit.

2 – 2 – L'interdit : Seule motivation réelle à la persistance du désir chez M.Duras et H.Kureishi

Parmi les nombreux personnages cités dans la partie consacrée au manque, un seul mérite d'être considéré à nouveau à ce stade de notre travail. Ce personnage, c'est le vice-consul. Accablé par le manque, il l'est tout autant de l'interdit. Obstacle à la concrétisation des sentiments amoureux, synonyme de non aboutissement, la notion d'interdit a souvent une forte connotation négative. Du domaine de l'inaccompli, le désir ainsi ressenti place le

personnage dans une position d'échec et le maintient à l'écart du groupe norme.

Pertinente, cette analyse de l'interdit et avec elle celle de la persistance du désir ne peuvent toutefois pas être généralisées à l'ensemble de l'écriture durassienne. D'autres exemples tirés de *L'Amant* réhabilitent l'interdit et lui confèrent à lui ainsi qu'au désir une dimension toute autre. Une première illustration apparaît au travers de l'analyse des points de vue. Les conceptions de la mère et celles du frère aîné somme toute relativement similaire à celles que nous avons soulevées dans *le Vice-consul* s'opposent ainsi largement à celle du personnage-narrateur. Contrairement aux autres personnages, le personnage phare de la narration retranscrit en effet l'interdit de l'intérieur. Le recours à la focalisation interne en est une bonne illustration. Contrairement à la focalisation externe qui matérialise, rappelons-le, le rejet total de l'interdit, la focalisation interne marque quant à elle la volonté du personnage-narrateur de redorer le blason d'un interdit jugé jusqu'ici de façon trop négative. En lui rendant ses lettres de noblesse, il renverse l'image qui lui était accolée et lui donne ainsi une connotation positive. A cet instant, l'interdit peut se targuer de donner un nouveau visage au désir. Jusqu'ici synonyme de blocage et de censure, il est à ce stade de notre analyse davantage à appréhender comme un moteur du désir.

Mise à l'honneur par M.Duras et H.Kureishi, la sexualité n'est à aucun moment réduite à une dimension pornographique. Art de vivre pour H.Kureishi, le plaisir charnel débridé permet de suivre l'évolution du ou des personnages concernés. Contenu dans les productions durassiennes, cet aspect de la sexualité y est développé plus avant. Point de départ de l'analyse, il est ensuite rejoint par la jouissance. Plaisir décuplé, celle-ci a de particulier cette faculté de permettre l'accession à l'idée. Dépassé, le plaisir laisse ainsi la place au désir d'interdits métis et ouvre alors la porte à la transgression.

B – La transgression sexuelle : miroir d'une œuvre métisse

1 – La transgression sexuelle à l'honneur : passage de l'autre côté du miroir

1 – 1 – La transgression sexuelle à l'honneur

Couramment appréhendée comme le synonyme possible de « désobéissance », la transgression partage avec elle cette même idée d'un franchissement d'une limite, elle-même matérialisation d'un interdit décrété par la majorité norme. Cette voix majoritaire, le lecteur la trouve largement représentée chez M.Duras et H.Kureishi sous les traits de la famille[1]. Sous-entendu dans le titre de certains ouvrages dont *Un barrage contre le Pacifique* ou encore *L'Eden Cinéma,* le poids donné à la famille ne se dément pas à l'intérieur de ces mêmes productions. La plupart des chapitres qui les composent traitent en effet des relations entre ses membres. *L'Eden cinéma* prend ainsi le personnage de la mère pour objet de son récit et *Un barrage contre le Pacifique* voit la plupart de ses chapitres voués à l'analyse des relations familiales. Sans aucun lien apparent avec la famille, les autres chapitres que sont par exemple ceux qui ont trait à la relation de Suzanne et de M.Jo ne l'évincent toutefois jamais totalement. La relation entre les deux amants n'a en effet de sens que pour l'éclairage nouveau qu'elle apporte sur la famille. « Vendue » par les siens comme en témoigne l'épisode du phonographe ou encore celui du diamant, Suzanne ne peut dans ces conditions avoir une vie amoureuse autonome. Cette approche indirecte de la famille apparaît tout autant dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord.* Les scènes où il est essentiellement question des relations entre le personnage-narrateur et sa mère ou encore celles entre ce même personnage et ses deux frères occupent certes un espace textuel moindre, mais il est toutefois possible de constater dans quelle mesure la relation avec l'amant chinois éclaire les relations familiales. Notoire chez M.Duras, la prédominance de la famille dans l'espace textuel l'est tout autant dans les productions de H.Kureishi. A l'instar de M.Duras, il met en effet lui aussi l'accent sur une figure parentale symbolisant la norme. Source d'inspiration, la figure du père est un premier indice incitant à travailler plus avant la représentation donnée de

[1] Thématique récurrente, la famille a déjà fait l'objet d'un traitement particulier dans le premier chapitre. Mentionnée plus haut dans le cadre de l'analyse de l'éclatement du noyau familial et avec lui du rôle significatif joué par la disjonction, elle l'est à nouveau ici pour la notion de voix majoritaire et avec elle de norme qu'elle représente.

la famille dans chacune de ses productions. Largement mentionnée, elle occupe quasiment l'essentiel de *Borderline, My son the fanatic,* ou encore *The Buddha of Suburbia.* Directement mise en scène lors des échanges entre parents et enfants, la famille l'est tout autant de façon indirecte lorsqu'il est cette fois question de relations amoureuses. A l'instar des scènes de ce type chez M.Duras, les scènes amoureuses chez H.Kureishi conservent elles aussi le plus souvent un lien étroit avec la famille. Amina et Haroon dans *Borderline,* le père de Karim et sa maîtresse Eva dans *The Buddha of Suburbia* ou encore Omar et Steve dans *My Beautiful Laundrette* en sont de bonnes illustrations.

Traitée à l'occasion du premier chapitre puis réactivée à ce stade de notre travail, la thématique de la famille ici abordée n'est bien évidemment nullement à considérer comme une simple répétition qui n'apporterait aucun élément nouveau à notre démonstration et dont la présence ici serait alors difficilement justifiable. Utiles pour asseoir définitivement le poids de la famille dans les différentes narrations, ces rappels demandent évidemment à être creusés plus avant. Si de tensions familiales il a pu être question dans les pages précédentes, leurs causes n'ont toutefois jamais été analysées. Or, ces dernières sont d'autant plus intéressantes qu'elles se réduisent en fait à la transgression et au « passage à l'acte » qu'elles induisent.

Expression fortement connotée sexuellement parlant, le « passage à l'acte » donne son orientation à notre travail et invite alors à sacrer la transgression sexuelle. Maintes fois analysée par la critique, la transgression sexuelle est ici principalement traitée au travers de thématiques telles la prostitution et l'homosexualité.

Peu nombreux dans les productions de H.Kureishi puisque seule Shinko est ainsi catégorisée, les personnages qui ont un lien direct avec la prostitution abondent chez M.Duras. Alice la métisse en est la représentation la plus évidente. Mentionnée dans *L'Amant de la Chine du Nord,* ce personnage incarne le fantasme d'une prostitution totalement anonyme et vénale. « Vocation » pour ce personnage qui vit du don quotidien de son corps, cette approche de la prostitution n'est pas celle donnée à lire des autres personnages pourtant tout autant affectée par elle. Anne-Marie Stretter, l'enfant ou encore Suzanne sont de celles-ci. Les qualificatifs utilisés pour les décrire signent

l'empreinte de la prostitution et montrent à quel point cette dernière structure leur vie respective.

Notoire dans plusieurs de leurs ouvrages, la prostitution l'est toutefois à un degré moindre que l'homosexualité. Constante des deux auteurs-cinéastes, elle joue un rôle particulier dans l'économie des œuvres. Sa mention dans la quasi-totalité de leurs ouvrages en est une première illustration. Au cœur du scénario *My Beautiful Laundrette,* l'homosexualité figure également dans *The Buddha of Surburbia* ou encore dans *Sammy and Rosie Get Laid.* Sa présence et son statut dans les ouvrages de H.Kureishi ne se démentent pas dans ceux de M.Duras. A l'instar de celui-ci, elle lui consacre elle aussi plusieurs pages de ses narrations. La relation qu'elle décrit entre le personnage-narrateur de *L'Amant* et sa compagne de dortoir Hélène Lagonelle est l'exemple le plus probant. Touchée du doigt dans *L'Amant* lorsque le personnage-narrateur s'attarde sur la beauté du corps de son amie mais à aucun moment réellement formulée, l'homosexualité est davantage mise en avant dans *L'Amant de la Chine du Nord* à l'occasion duquel de nombreuses références sont faites à leurs enlacements.

Récurrentes dans plusieurs de leurs œuvres, la thématique de la prostitution et avec elle celle de l'homosexualité sont telles qu'elles nous font dépasser l'approche descriptive qui fut la nôtre jusqu'à présent et nous amène alors à nous pencher sur l'impact qu'aurait la reconnaissance de l'existence d'une écriture homosexuelle sur leurs productions. En témoigne l'article de Renate Günther intitulé « Female homoerotics and lesbian textuality in the work of Marguerite Duras »[1], cette dernière est tout particulièrement notoire dans l'œuvre durassienne. A l'occasion de son analyse de trois de ses productions que sont *Détruire dit-elle, La femme du Gange et L'Amant de la Chine du Nord,,* elle montre en effet comment les deux approches qui constituent la textualité lesbienne figurent chez M.Duras. D'un intérêt moindre pour ce travail, le désir entre deux femmes s'efface devant la deuxième approche qui privilégie quant à elle une approche poststructuraliste. Soucieuse de déconstruire les valeurs traditionnelles inculquées par la doxa patriarcale, la textualité lesbienne casse la structure binaire, abolit la notion de différence

[1] Renate Günther. « Female homoerotics and Lesbian textuality in the work of Marguerite Duras » in James S.Williams. *Revisioning Duras, Film, Race, Sex.* Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 155-169.

sexuelle, dissout le concept de genre et ce faisant brouille un peu plus les frontières.

Au centre du chapitre précédent, le brouillage des frontières engendré par la textualité lesbienne chez M.Duras l'est tout autant dans les œuvres de H.Kureishi et ce, même s'il s'agit d'homosexualité masculine. *My Beautiful Laundrette* en est une excellente illustration. De fait, non content de mettre l'homosexualité sur le devant de la scène, le scénario subvertit la norme et peut ainsi lui aussi se targuer de mettre à jour chacun des points tout juste mentionnés par Renate Günther.

Pertinente dans le cadre de l'homosexualité, la transgression et avec elle la déconstruction de la norme le sont tout autant dans celui de la prostitution. Souvent mentionnée nous l'avons vu dans leurs productions respectives, cette dernière s'accompagne en effet elle aussi toujours d'une déconstruction de la norme et ce faisant de sa transgression.

1 – 2 – « De l'autre côté du miroir et de ce que le lecteur y trouva »

Le poids significatif accordé par les deux auteurs-cinéastes à la transgression sexuelle reconnu, il convient maintenant de se demander ce que les personnages découvrent une fois la barrière de l'interdit franchie. Le choix du titre retenu pour cette partie demande toute notre attention. Echo à l'ouvrage de Lewis Carroll *Through a looking glass and what Alice found there*, le titre est loin d'être une simple coquetterie de notre part. L'intérêt que M.Duras porte à l'auteur britannique est une première illustration du lien qui lentement se tisse entre les deux auteurs. En atteste la lecture de sa biographie rédigée par Laure Adler, M.Duras découvre L.Carroll et l'univers d'Alice entre 1929 et 1931 alors qu'elle fréquente son amant annamite puis poursuit son attachement à l'auteur en 1963 lorsqu'elle participe à une émission radiophonique à l'occasion de laquelle elle présente et commente des lettres de L.Carroll à des enfants. Fortement imprégnée du personnage d'Alice, M.Duras l'intègre dans ses narrations de façon directe lorsqu'elle cite le personnage dans *La vie matérielle* et ce, tout particulièrement dans son dernier texte *Les yeux bleus cheveux noirs* mais également de façon indirecte lorsqu'elle crée le néologisme « alicéen », pour « évoquer paradoxalement le sourire d'un visage invisible,

une présence évanescente au sein de l'absence, une identité non situable toujours fluctuante »[1].

Caractéristique première du Chat de Cheshire, le sourire énigmatique manifeste dans son film *Aurélia Melbourne*[2] fait bien davantage que de souligner l'absorption d'un symbole de L.Carroll par M.Duras. En l'intégrant à son écriture, M.Duras invite en effet d'abord et avant tout le lecteur à établir plus amples parallèles entre les deux narrations. Cet effet de miroir est très présent lorsque attention est prêtée aux deux ouvrages que sont *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva* et *L'Amant de la Chine du Nord.* En aucune façon similaire pour ce qui est de la thématique, les deux ouvrages présentent la même structure. « Avatar fictionnel de la traversée du miroir » selon C.Bouthors-Paillart, la traversée du fleuve par le personnage de M.Duras se solde elle aussi par une retraversée qui signe un retour à la réalité et avec elle la fin de la parenthèse métisse :

> De la même façon, la traversée du fleuve peut se lire comme un avatar fictionnel de la traversée du miroir par Alice, et *L'Amant de la Chine du Nord* aurait pu s'intituler *De l'autre côté du fleuve et de ce que la petite y trouva.* De même qu'à la fin du récit de Lewis Carroll, Alice se réveille et retraverse le miroir pour revenir à la réalité, de même au terme de *L'Amant de la Chine du Nord*, lorsque l'exil commence avec le départ du bateau qui emporte la petite vers la France, l'ordre du monde s'inverse à nouveau : « Et puis, pour toute la durée de la vie de l'enfant, à cette heure-là du jour, la direction du soleil s'était inversée. » Est-ce à dire que la petite retourne à son état initial ? certes non, les seules descriptions du vieillissement brutal et prématuré de son visage suffisent à en témoigner. Mais la parenthèse métisse prend fin avec le récit, de même que le rêve d'Alice[3]

Nouvel argument attestant de l'effet de miroir qui opère entre les deux narrations, ce dernier est rejoint par un troisième qui met cette fois en avant la thématique de l'inversion[4]. Consécration de la pertinence du miroir dans les

---

[1] Catherine Bouthors-Paillart, op. cit., 80.

[2] Dans l'ouvrage de C.Bouthors-Paillart le lecteur peut lire: « On a tourné *Aurélia Melbourne* à contre-jour. Les visages sont gommés, on ne voit que leur forme, la caméra les avale, le fleuve les prend. Je crois qu'Aurélia est sur un pont, à un moment donné. A gauche de l'image il y a une silhouette de jeune fille avec de longs cheveux blonds. Le visage est comme les autres, effacé. Elle a une très belle forme, longue, mince. Aucun trait mais un sourire alicéen. De visage on ne voit que ce sourire. Oui, je crois que c'est elle aussi Aurélia, elle ne le saura jamais. Elle est là ou ailleurs » Ibid, 80.

[3] Ibid, 81-82.

[4] Autre caractéristique du miroir, l'inversion est pour C.Bouthors-Paillart une constante des deux ouvrages: « Dans *De l'autre côté du miroir et de ce que Alice y trouva,* Lewis Carroll raconte comment Alice parvient à traverser le miroir de son salon et s'introduire dans 'La Maison du Miroir' : le monde qu'elle découvre est un gigantesque échiquier sur lequel s'opposent sans merci les pièces blanches et les pièces rouges – comme s'opposent les Blancs et les Jaunes sur l'échiquier colonial. Le principe structurel qui régit cet univers est celui de l'inversion, qu'elle concerne le temps (l'effet intervient avant la cause), l'espace (il faut tourner le dos à son

productions de M.Duras et H.Kureishi, le concept d'inversion dispose dans leurs œuvres d'un statut particulier. Souvent analysée dans le cadre de la littérature postcoloniale à l'occasion de laquelle elle souligne le renversement du pouvoir entre anciens colonisateurs et anciens colonisés, l'inversion amène ici à considérer le poids significatif que les deux auteurs-cinéastes accordent à la transgression en général.

Si le poids donné à la transgression sexuelle ne se dément pas dans cette partie consacrée à l'analyse du miroir mais également, ou devrions-nous dire, surtout, au phénomène d'inversion qui caractérise le monde de la transgression, force est de constater que son rôle dépasse la seule question de la sexualité. Omniprésente, la transgression sexuelle oriente la lecture des œuvres et va même jusqu'à se poser en métaphore possible. L'utilisation de figures de style comme les comparaisons en est une première illustration. Figures de transfert, à en juger par le déplacement d'une image à une autre qu'elles permettent, les comparaisons n'ont en effet pas tant pour finalité de souligner l'omniprésence de la sexualité comme de pointer le transfert qui lentement opère sur l'ensemble des œuvres alors reconnues pour leur caractère transgressif. L'effet de contamination abordé par le biais de l'analyse des comparaisons se concrétise encore davantage dans ce travail lorsqu'il est question du voyeurisme. Thématique qui puise sa source dans le sexuel, le voyeurisme n'en reste pas moins une autre figure du transfert, transfert cette fois justifié par la relation triangulaire qu'il implique. Applicable hors domaine sexuel, ce déplacement oblique est dans ces conditions un nouvel exemple témoignant du fait que les œuvres de M.Duras et H.Kureishi soient éminemment transgressives.

objectif pour avoir une chance de l'atteindre) ou le langage (les signes du livre du Miroir sont inversés et Alice ne peut les déchiffrer que dans le miroir…). Or ce fantasme de l'inversion est particulièrement prégnant dans *L'Amant de la Chine du Nord.* Ainsi Duras clôt-elle la scène initiale et initiatique – de la rencontre sur le bac : 'C'est là, ç'avait été là, après ce fou rire là que c'était inversée l'histoire'. Le mouvement centrifuge de l'entrée de la petite en métissage inverse radicalement celui du repli centripète de la société blanche sur elle-même » Ibid, 81.

2 – La transgression sexuelle : reflet d'une œuvre métisse

2 – 1 – Comparaisons : des figures du déplacement

Identifiable par la présence d'un mot comparatif, la comparaison renferme souvent chez M.Duras et H.Kureishi une forte connotation sexuelle. Dire dans *L'Eden Cinéma* que Suzanne est « fardée comme une putain » ou que la limousine dans *L'Amant* « c'est encore grand comme une chambre » en est une première illustration. Pistes de lecture, ces exemples gagnent en puissance avec H.Kureishi. A l'instar de son aînée, il ne peut s'empêcher de faire référence au corps en général et aux parties de l'anatomie en particulier. Notées au détour des pages de *The Buddha of Suburbia* mais également de *Borderline* ou encore de *Birds of Passage*, les comparaisons incluant les parties du visage dont la bouche[1], les lèvres[2], le nez[3], les mains[4] ou encore le sourcil[5] ont ainsi sans surprise un statut moindre comparé à la comparaison qui met en relation ses testicules avec un dessert turc[6].

Premier indice pointant la capacité de la transgression sexuelle de véhiculer autre chose que de la sexualité, les figures de déplacement que sont les comparaisons ne sont pas les seules retenues par M.Duras et H.Kureishi pour justifier notre postulat de départ. Le poids significatif donné au voyeurisme dans plusieurs de leurs productions en est une autre illustration. Consécration de l'oblique de part la relation triangulaire qu'il implique, le voyeurisme apporte une dimension supplémentaire à notre analyse et permet alors d'émettre l'hypothèse d'une possible écriture oblique du métissage.

2 – 2 – Le voyeurisme chez M.Duras et H.Kureishi : confirmation de la pertinence de l'oblique et consécration de la transgression

Le plus souvent doté d'une connotation sexuelle, le voyeurisme se définit comme la perversion du voyeur, lequel assiste pour sa satisfaction et sans être vu à quelque scène érotique. Intéressante, cette première appréhension du voyeurisme trouve illustration dans les œuvres de M.Duras et H.Kureishi. De

[1] « Jean's mouth closed slowly, like Tower Bridge » (33)
[2] « As if they were a pair of glasses »(177)
[3] « An iron nose like a hook with which she could lift heavy boxes of corned beef » (208)
[4] « like loose gloves » (12)
[5] « like the tail of a small squirrel » (51)
[6] « I'd had a haircut at Sassoon in Sloane Street and my balls, recently talcum-powdered, were as fragantly dusted and tasty as Turkish delight » (196)

nombreux ouvrages en font en effet état et ce, à des degrés plus ou moins grands. Les deux narrations de M.Duras que sont *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* ainsi que le roman de H.Kureishi *The Budhha of Suburbia* comptent sans aucun doute parmi ceux qui mettent le plus l'accent sur cette perversion sexuelle. Placée au niveau du fantasme puisque à aucun moment matérialisée dans le texte, la scène de voyeurisme telle que souhaiterait la vivre le personnage-narrateur de *L'Amant* est exprimée à un moment de l'œuvre avec la plus grande clarté. De retour de la garçonnière où elle s'est une fois de plus vue « donner la jouissance » comme elle le dit elle-même, le personnage confie au lecteur son désir d'entraîner sa camarade de dortoir lors de ses échappées nocturnes du pensionnat. Le don du corps de son amie à l'amant chinois n'a en effet nullement pour finalité de faire partager à cette dernière ce qu'elle éprouve au quotidien. A la fois égoïste et perverse, le personnage-narrateur avoue ne vouloir en réalité cette situation que dans le seul but de se contenter elle et de noter :

> Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive.
> De quoi en mourir. (92)

Confié par le personnage-narrateur de *L'Amant* au lecteur, le désir d'assister à une scène érotique gagne en intensité dans *L'Amant de la Chine du Nord.* Si l'idée reste la même, elle est en effet cette fois directement soufflée par l'enfant à son amant. Récrit sous la forme d'un dialogue, le fantasme de voyeurisme et la conscience de l'apport d'une telle attitude sur sa personne est verbalisé sans aucun tabou de la part de l'enfant qui insiste auprès de son amant pour que la scène se produise :

> Ce soir c'est d'Hélène Lagonelle qu'elle lui parle. Elle dit qu'elle voudrait l'amener là. Qu'il la prenne. Si c'est elle qui le lui demande Hélène Lagonelle viendra.
> - Je voudrais beaucoup ça, que tu la prennes comme si je te la donnais…je voudrais ça avant qu'on se quitte.
> […]
> - Ce serait un peu comme si c'était ta femme… comme si elle était chinoise… et qu'elle m'appartenait et que je te la donne. Ça me plaît de t'aimer avec cette souffrance en moi. Je suis avec vous deux. Je regarde. Je vous donne la permission de me tromper…

> […]
> - Je la désire pour toi, beaucoup… et je te la donne… tu comprends ou quoi ?...
> […]
> - Tu la prendrais comme moi tu me prends, avec les mêmes mots. Et puis après, une fois, tu confondrais elle et moi. Quand vous êtes en train de m'oublier, je vous regarde et je pleure. Il reste dix jours avant le départ. Je ne peux pas ne pas y penser tellement c'est fort l'image d'elle et de toi. (191-192)

Ouvertement réclamé mais toujours relevant du fantasme dans les deux ouvrages de M.Duras, le voyeurisme fait chez H.Kureishi l'objet d'une expérience bien réelle. Son ouvrage *The Buddha of Suburbia* en fournit d'ailleurs plusieurs exemples. Conscient de son vice, le personnage-narrateur Karim Amir se plaît une grande partie du roman à scruter les couples en plein ébats amoureux. Mentionnées au détour de certaines pages lorsqu'il est par exemple pour lui question d'observer le couple Changez et Jamila, les scènes de voyeurisme sont traitées de façon plus pertinente lorsqu'il est question de la relation que le père du personnage entretient avec sa maîtresse Eva. Parmi les quatre scènes mentionnées dans la narration, la première est incontestablement celle qui mérite que nous y attardions le plus.

Déjà évoquée plus haut dans ce travail pour illustrer la place importante que le plaisir charnel occupe dans les ouvrages de l'auteur anglo-pakistanais, cette scène mérite de l'être à nouveau ici pour prendre conscience du poids que le narrateur accorde à la vue, sens capital dans le cadre d'une analyse du voyeurisme. Témoin « privilégié » de l'adultère qui se déroule à quelques mètres de lui, le personnage nous fait part de sa volonté de ne rien perdre du « spectacle » qui se déroule sous ses yeux, et de noter :

> I got down on my knees. I knew this was the thing to do – I'd gone highly intuitive since Dad's display. I crawled across the patio. […] I could see vaguely that at the end of the lawn there was a garden bench. As I crawled closer there was enough moonlight for me to see that Eva was on the bench? She was pulling her kaftan up over her head. If I strained my eyes I could see her chest. And I did strain; I strained until my eyeballs went dry in their sockets. Eventually I knew I was right. Eva had only one breast. Where the other traditionally was, there was nothing, so far as I could see.
> […]
> Eva released her hand from his mouth. He started to laugh. The happy fucker laughed and laughed. It was the exhilaration of someone I didn't know, full of greedy pleasure and self. It brought me all the way down. (15-16)

Si de voyeurisme il semble indiscutable en pareilles circonstances, d'autres exemples en sont des variantes à peine voilées. De fait, si les

motivations du voyeur diffèrent de celles que nous venons tout juste de noter, nous conservons toutefois l'image de l'immiscion d'un tiers dans la vie privée d'autres personnages. Ces propos se vérifient tout particulièrement dans deux scènes de *L'Amant de la Chine du Nord,* à savoir celle traitant de la prostitution d'Alice la Métisse et celle où il est question de la relation incestueuse entre le personnage et son plus jeune frère. Différentes l'une de l'autre pour la thématique qu'elles permettent de développer, ces deux scènes se rapprochent du voyeurisme que pour mieux s'en éloigner ensuite et méritent ainsi pleinement le qualificatif de variante. Similaires à toute scène de voyeurisme classique dans la mesure où elles aussi font mention de personnages « espionnés » par d'autres, elles s'en détachent néanmoins lorsqu'elles choisissent de mettre l'accent sur la dénonciation de la perversion dans le cas de la relation incestueuse ou encore sur la négation de la vue de l'acte de prostitution d'Alice la Métisse.

L'idée que le voyeurisme soit une constante de l'œuvre de M.Duras mais qu'il ne reflète pas toujours nécessairement l'idée que nous pouvons nous en faire au sens premier du terme figure tout autant dans les productions de H.Kureishi. Donné à lire de façon fidèle dans *The Buddha of Suburbia,* le voyeurisme apparaît de façon plus voilée à d'autres occasions. Certains de ses scénarios dont *Sammy and Rosie Get Laid* et *My Beautiful Laundrette* en sont deux illustrations. Les ébats de Sammy et de Rosie sous l'oreille attentive des deux autres personnages que sont Vivia et Rani pourraient en effet faire penser à une scène de voyeurisme classique. Le fait que le couple soit épié par un tiers est toutefois la seule ressemblance à laquelle il nous est permis de penser. Les propos des deux personnages « voyeurs », montrent de fait que ces dernières prêtent davantage attention au sujet de conversation des personnages sous écoute qu'à ce que ceux-ci font réellement, et de noter :

> Rosie continues to dress. During this Sammy combs her hair and puts her shoes on. Through the open door of the bedroom we can see that Rany and Vivia have arrived. They have their arms around each other. They sit and snog on the sofa opposite the bedroom. They've brought the deaf and dumb boys with them.
>
> Sammy (to Rosie): Why d'you think we don't want to screw now?
> Rosie: The usual reasons. Boredom. Indifference. Repulsion.
> Vivia : Are they rowing ?
> Rani: Just talking each other to death.
> Vivia: No, listen, they're talking about sex. (140-141)

Variante de la notion de voyeurisme, ce passage l'est toutefois à un degré moindre que le passage qui va maintenant retenir notre attention. Disant cela, nous pensons tout particulièrement au couple formé par l'oncle du personnage principal Omar nommé Nasser et sa maîtresse Rachel. Si leurs ébats rappellent ceux évoqués précédemment dans *The Buddha of Suburbia*, ils s'en distinguent toutefois lorsque attention est prêtée au voyeur de circonstance qu'est Omar. De fait, contrairement à Karim qui va jusqu'à se forcer la vue pour ne rien perdre de scène, Omar se contente lui d'écouter derrière la porte pour ne relever finalement de la scène que la conversation le concernant lui :

> Omar has come into the garage office with his car-washing bucket and sponge ; Salim has gone home. Omar is listening at the door to his uncle Nasser and Rachel screwing. He hears:
> Nasser: Work? That boy ? You'll think the word was invented for him ! (12)

Si ces deux exemples nous éloignent quelque peu de la définition classique donnée en tout début de cette partie du voyeurisme, ils conservent toutefois un point commun majeur avec celui-ci, à savoir le maintien de la relation triangulaire. Caractéristique de toute scène de voyeurisme, la relation triangulaire est tout d'abord pointée lorsque attention est prêtée à l'utilisation du chiffre 3 dans certains ouvrages. Disant cela, nous pensons tout particulièrement à un des ouvrages de M.Duras : *India Song.* Prélude à l'analyse de la relation triangulaire qui s'installe dans le cadre des scènes de voyeurisme, le chiffre 3 mentionné dans les narrations demande de ce fait à être souligné. Noté une première fois par les voix lorsque celles-ci font référence aux trois personnages que sont en l'occurrence Michael Richardson, Anne-Marie Stretter et celui qu'elles désignent de façon impersonnelle comme l'homme[1], le chiffre 3 l'est à nouveau plus loin dans la narration au moment de la réception lorsque celles-ci évoquent Anne-Marie et ses deux filles, « toutes les trois » vêtues de blanc » (63).

La qualité géométrique d'une telle scène reconnue, il convient maintenant de dépasser ce stade descriptif et d'étudier les conséquences mais également l'impact de ce type de relation sur le ou les personnages concernés. Un premier constat qu'il nous faut pointer est la perte pour ne pas dire le viol de l'intimité de couple. Vulgaire pantin dont les ficelles sont actionnées par le

[1] « Les trois sont immobiles sous le ventilateur » (39)

voyeur, le couple, au sens traditionnel du terme, n’a de fait plus sa raison d’être. Extrait de sa sphère privée, le couple se retrouve sous l’œil du voyeur projeté vers l’extérieur. Là ne doit pas s’arrêter notre analyse. Si, comme nous venons de le constater, le couple est manipulé, et ce faisant privé de toute intimité, c’est aussi peut-être parce qu’il représente aux yeux du voyeur la notion de norme que les deux auteurs-cinéastes s’évertuent à chasser au profit de la transgression.

Transgressives, ces relations triangulaires le sont de fait pleinement. Au-delà de la dimension sexuelle sur laquelle nous nous sommes déjà longuement arrêtés et qui témoigne bien entendu du caractère transgressif des scènes considérées se trouve une thématique qui nous est chère depuis quelques pages, à savoir la notion d’oblique. Matérialisation de l’éclatement du binaire représenté sous les traits du couple, l’oblique prend chez M.Duras et H.Kureishi une dimension telle qu’il autorise à parler à son sujet d’une véritable stratégie d’écriture qui va même jusqu’à contaminer l’ensemble de la narration et la donner ainsi à lire pour transgressive.

2 – 3 – Quand la transgression sexuelle éclaire le métissage ou la « racialisation » de la transgression sexuelle

Annoncée en début de chapitre comme le fil directeur, l’hypothèse selon laquelle la transgression sexuelle orienterait la lecture des œuvres et ce faisant participerait à éclairer le concept de métissage de façon oblique mérite à ce stade de notre étude plus amples considérations. De fait, si nous avons vu plus haut comment la transgression sexuelle parvenait à s’immiscer dans l’œuvre jusqu’à la donner toute entière pour transgressive, rien n’a encore été prouvé quant à son influence présumée sur le métissage. Cela est naturellement sans compter sur l’analyse approfondie des deux thématiques que sont respectivement la prostitution et l’homosexualité.

Abordées plus haut dans ce travail pour la notion de transgression sexuelle qu’elles véhiculent, la prostitution et l’homosexualité doivent maintenant être appréhendées pour le rapport particulier qu’elles entretiennent avec la question de la race, elle-même capitale pour qui étudie le métissage. Pointée du doigt par l’amie de dortoir de l’enfant, laquelle voit le destin métis conditionné par les deux choix que sont respectivement « faire la prostituée ou

soigner les lépreux », la racialisation de la prostitution se concrétise davantage plus loin dans l'ouvrage lorsque sont abordées des thématiques telles l'impureté ou encore la dignité ethnique[1].

Manifeste, la dimension raciale inhérente à la prostitution l'est tout autant lorsqu'il s'agit d'homosexualité. Sa récupération par la critique postcoloniale en est une illustration. Rejetée par certains critiques postcoloniaux dont Frantz Fanon, lequel voit l'homosexualité comme la manifestation d'une détresse psychologique spécifique aux occidentaux, l'homosexualité ne l'est pas par tous. Appréhendée dans le cadre de la littérature postcoloniale, l'homosexualité traduit également le renversement du pouvoir. Longtemps féminisé par le colonisateur blanc, l'homme oriental recouvre son statut de mâle dominant avec la littérature postcoloniale. Le couple Omar/Johnny dans *My Beautiful Laundrette* en atteste. Nombreuses sont en effet les références pointant la nouvelle domination de l'homme oriental sur l'homme occidental. Première illustration pointant le lien qui existe entre homosexualité et race, cet exemple est complété en ce sens par une analyse comparative de deux articles de James S.Williams[2]. Apparemment fort distincts l'un de l'autre dans la mesure où le premier propose une analyse du court métrage *Les mains négatives* qui met en scène un groupe d'éboueurs noirs immigrés à Paris tandis que le second est centré sur la relation que M.Duras entretient avec le monde homosexuel, les deux articles partagent toutefois la même volonté de mettre en lumière la complexité du rapport que M.Duras entretient avec l'altérité. Premier rapprochement constaté entre le traitement de la race et celui de l'homosexualité, ce même intérêt pour l'altérité est conforté par la méthode utilisée dans les deux articles. Renforcement du lien entre la race et l'homosexualité, le chiasme est en effet des plus pertinents. Posé en début du premier article comme la figure de rhétorique qui serait la forme la plus aboutie de l'altérité, tant il traduit le croisement et invite à mettre en relation l'*inside* et

[1] Notés dans l'ouvrage de C.Bouthors-Paillart, ces derniers concepts sont également rejoints par les notions de souillure et de déchet : « Le métissage est sans doute pour une société ce que la prostitution est pour toute société : sa part maudite, sa bête noire, insidieusement grouillante, redoutable vecteur de contamination, mal inévitable, mais inavouable qu'il s'agit d'expulser dans des marges incertaines tout en jetant sur lui l'anathème de la souillure et du déchet ». Catherine Bouthors-Paillart, op.cit., 67.

[2] Le chiasme pour point de départ, J. S.Williams montre comment cette figure de rhétorique permet tout aussi bien une analyse de la race que celle de l'homosexualité. James S.Williams. « The point of no return : chiastic adventures between self and other in *Les mains négatives* and *Au-delà des pages* » in Catherine Rodgers et Raynalle Udris(sous la direction de). *Duras, Lectures plurielles.* Amsterdam: Rodopi, 1998, 77-94.

l'*outside* par le seul effet du renversement et du reflet, le chiasme s'avère finalement tout autre. Traduction selon JS.Williams de l'attitude agressive que M.Duras adopte parfois vis-à-vis de ce qui est autre, le chiasme amène à conclure à une stratégie d'écriture de sa part qui vise à s'approprier la différence et avec elle l'altérité pour alors les faire sienne.

Inscrit dans la même veine que les chapitres précédents, le troisième chapitre de ce travail a lui aussi montré dans quelle mesure la notion de métissage telle que l'entendent M.Duras et H.Kureishi est étroitement liée à celle de différence. Similaire, ce dernier chapitre ne diffère toutefois pas moins des deux autres dans son traitement du concept de métissage. Point de départ à ce chapitre intitulé « la sexualité chez M.Duras et H.Kureishi : une écriture oblique du métissage », l'analyse de la sexualité n'a en effet pas eu pour seule finalité de souligner son caractère obsédant et parfois même obscène. Perçue par H.Kureishi comme un art de vivre à valeur de baromètre servant à évaluer le développement personnel des personnages, le plaisir charnel a gagné en puissance dans les productions durassiennes. De fait, si l'auteur-cinéaste s'est elle aussi attachée à montrer le lien entre art de vivre et évolution du personnage, elle a débordé le seul cadre de la chair pour alors privilégier la jouissance. Clef de voûte de *L'Amant* et de son corollaire *L'Amant de la Chine du Nord*, la jouissance s'est imposée comme le synonyme possible de ravissement et a ainsi permis de réhabiliter pleinement la notion de désir.

Thématique récurrente et qui a donc tout son poids dans l'économie des œuvres, le désir a ensuite vu sa persistance expliquée par la thématique du manque et surtout celle de l'interdit, dont la connotation négative a d'ailleurs très vite été négligée.

Première revendication du droit à la différence, la sexualité n'a pas tardé à mettre la transgression à l'honneur. Principalement représentée dans ce travail par les deux thématiques que sont la prostitution et l'homosexualité, la transgression sexuelle a permis un passage de l'autre côté du miroir. Image empruntée à Lewis Carroll, la traversée du miroir s'est avérée une constante de leurs productions respectives. Directement mentionnée par les deux auteurs-cinéastes, le miroir ne nous a pas seulement amenés à réfléchir au phénomène d'inversion. Notoire dans l'économie des œuvres, celle-ci a en effet un statut

moindre comparé à celui accordé à l'oblique. Autre caractéristique majeure du miroir, ce dernier s'est avéré un concept capital pour notre travail dont l'objectif était, rappelons-le, de montrer comment la transgression sexuelle propose une lecture indirecte du métissage. Figures de déplacement, et donc d'indirection, les comparaisons ont servi de point d'ancrage à notre analyse. Fortement connotées sexuellement, elles ont ainsi contribué à poser les premiers jalons et ont ouvert la voie à l'analyse du voyeurisme. Confirmation de la pertinence de l'oblique, ce dernier a également rapidement montré la capacité de la transgression à envahir le texte. Distillée jusque dans la trame des narrations, la transgression sexuelle s'est finalement vue « racialisée ». Belle illustration de la pertinence de l'oblique, ce fut également la preuve ultime de son rapprochement possible avec le métissage.

CHAPITRE IV

L'instant chez M.Duras et H.Kureishi :
Confirmation d'une écriture oblique du métissage

L'effet de miroir constaté entre la sexualité et le métissage s'avère d'autant plus pertinent à ce stade de notre travail qu'il se vérifie à nouveau lorsque les deux auteurs-cinéastes mettent en valeur le concept d'instant. A l'instar de la sexualité, l'instant occupe en effet lui aussi une place majeure dans bon nombre de leurs productions. Soigneusement sélectionné puis prélevé d'un ensemble, l'instant a ici d'intéressant le fait qu'il transcende la dimension temporelle qui est d'ordinaire la sienne pour lui préférer le reflet d'un moi métis. Nouvel effet de miroir, cette analyse de l'écriture de l'instant est une autre superbe illustration de la notion d'oblique[1]. Elle est également l'ultime illustration du titre général retenu pour ce travail, à savoir l'idée que le métissage sous les plumes de M.Duras et de H.Kureishi participe pleinement à la réhabilitation de la différence.

Par souci de matérialiser l'effet de miroir que les deux auteurs-cinéastes soulignent entre l'écriture de l'instant et celle du métissage, nous avons choisi de diviser ce chapitre en deux parties. La première sera consacrée à l'analyse de l'écriture de l'instant. Intitulée « L'instant singulier chez M.Duras et H.Kureishi : résultat d'une combinaison d'instants pluriels », elle posera les premières pierres de l'édifice et proposera de réfléchir à la dimension paradoxale de l'instant dans les œuvres de M.Duras et de H.Kureishi. Constante de leur écriture, le recours au paradoxe, dont l'intérêt est de déstabiliser la représentation occidentale binaire du monde au profit d'une pensée orientale plus complexe, aura dans cette partie pour finalité de montrer comment l'instant parvient à tirer sa singularité de sa seule pluralité.

Soucieux de traiter ce point avec l'attention qui lui est due, nous nous appuierons sur chacun des termes du titre et accorderons une importance particulière au mot « combinaison ». Prenant pour point de départ le fait que la combinaison arrange plusieurs instants ensemble, nous montrerons ensuite comment elle en fait la somme pour finalement en proposer une version au singulier. Pointée du doigt à diverses occasions dans ce travail, le mot « combinaison » qui véhicule autant la notion de pluriel que celle de singulier

[1] Déjà retenu dans le chapitre précédent à l'occasion duquel nous avons montré en quoi la sexualité en général et la transgression sexuelle en particulier permettaient un éclairage indirect de la notion de métissage, le concept d'oblique est repris dans ce chapitre. Soucieux de poursuivre notre démonstration, nous allons cette fois considérer plus avant la notion d'indirection et allons ainsi montrer dans quelle mesure il est possible de dire que l'écriture de l'instant puisse aisément s'entendre comme le parfait reflet de l'écriture du métissage, toutes les deux ayant la singularité pour objectif.

sera analysée par le biais de deux exemples. L'analyse des répercussions de la combinaison de l'écriture féminine et de l'écriture masculine sur l'instant sera un premier exemple témoignant de sa pluralité. Ressenti par la femme Duras, l'instant sera chez l'homme Kureishi davantage de l'ordre du factuel. La pluralité de l'instant ainsi abordée, nous nous attacherons ensuite à étudier si celle-ci relève de la culture ou de la nature. Prenant le livre de Béatrice Didier intitulé *L'écriture-femme*[1] pour point de départ, nous montrerons comment il est possible de dépasser la perception de l'instant qui est la sienne et verrons en quoi il convient davantage pour M.Duras et H.Kureishi de parler d'une écriture androgyne.

Première matérialisation du paradoxe qui veut que de la seule pluralité émane la singularité, le rôle accordé à l'androgynie restera toutefois moindre comparé à notre deuxième exemple. Dans un même désir de mettre en avant la pertinence de la combinaison dans les productions de M.Duras et H.Kureishi, nous nous concentrerons alors sur ce que nous appellerons « l'écriture flash ». Commune aux deux auteurs-cinéastes, ce type d'écriture nous permettra de visualiser les nombreux instants, de les combiner pour n'en faire plus qu'un et ce, sous l'effet extrême de la simultanéité.

Notoire dans l'économie des œuvres, cette représentation de l'instant paradoxal le sera d'autant plus qu'elle trouvera réplique parfaite dans la deuxième partie. Intitulée « le métis chez M.Duras et H.Kureishi : un être d'autant plus singulier qu'il est avant tout pluriel », cette partie se proposera d'analyser ce qui fait la spécificité de l'identité métisse. Dans un souci constant de valider notre hypothèse de départ, à savoir la possibilité donnée au lecteur d'appréhender l'identité métisse par le biais de l'instant, nous prendrons soin de réutiliser – chaque fois qu'il nous le sera permis – les mêmes concepts et vérifierons alors combien ces derniers s'appliquent autant à l'analyse de l'instant qu'à celle de l'être métis. A noter toutefois que si d'écriture féminine et de fragmentation il sera question dans cette deuxième partie, ces dernières occuperont une place moindre comparée à celle réservée à la composition.

[1] Soucieuse de répondre à la question s'il existe ou non une spécificité de l'écriture féminine, Béatrice Didier répertorie les constantes dans les thèmes, dans les registres mais également dans les modes d'écriture et aboutit à la conclusion que cette spécificité est avant tout liée à la situation de la femme dans la société.

A l'instar de son synonyme la combinaison, longuement développée en première partie, la composition donnera elle aussi sa structure à la deuxième partie. Le fait que les deux auteurs-cinéastes s'accordent à définir le métis comme le résultat d'une composition de plusieurs mois, n'impliquera toutefois nullement qu'ils aient recours aux mêmes procédés. Pointée du doigt par le biais du théâtre et plus particulièrement au travers de l'analyse du rôle de composition créé sur mesure pour le personnage de H.Kureishi nommé Karim dans *The Buddha of Suburbia,* la pluralité du moi se passera chez M.Duras de l'artifice théâtral et sera alors posée comme intrinsèque à tout individu.

En accord sur la pluralité du moi, les deux auteurs-cinéastes le seront tout autant au sujet de l'identité métisse. Aboutissement de l'analyse de la pluralité du moi métis, leur réflexion sur le concept d'identité sera en effet pour chacun l'occasion de miner la vision occidentale d'une identité unique pour lui préférer la vision orientale qui consacre le paradoxe et avec lui une différence somme toute bien singulière.

A – L'instant singulier chez M.Duras et H.Kureishi : résultat d'une combinaison d'instants pluriels

1 – De l'intérêt de combiner deux auteurs-cinéastes de sexes opposés

1 – 1 – L'instant-femme vs l'instant-homme : Une pluralité naturelle ou culturelle de l'instant ?

Premier clivage souligné et défendu depuis le début de ce travail, la différence de perception de l'instant, qui naît du genre même de nos deux auteurs-cinéastes, s'impose telle une évidence et conforte le lecteur dans l'existence d'un instant sexualisé qui serait ainsi naturellement pluriel.

Symbole de la libération de la femme mais également reconnue comme une écriture autre, c'est-à-dire comme une écriture délibérément en dehors d'une écriture masculine dont elle cherche à se démarquer, l'écriture féminine a une spécificité et une originalité bien à elle. Le privilège accordé aux sensations, aux émotions mais également aux incertitudes et à l'affectivité se retrouve ainsi dans plusieurs thématiques dont celle du corps davantage senti que vu, celle du désir, celle d'une conquête de l'identité où la femme apparaît alors comme le sujet et non l'objet, celle de l'attachement à la vie quotidienne jusque dans ses moindres détails ou encore celle du merveilleux censé contrer le monde rationnel imposé par l'écriture masculine. Ces spécificités rapidement recensées, il convient maintenant d'étudier dans quelle mesure elles figurent dans l'écriture de M.Duras. Ecrivaine un temps engagée au côté des féministes[1], M.Duras présente également plusieurs points communs avec l'écriture féminine[2].

Fruit de sa collaboration avec Xavière Gauthier, son ouvrage intitulé *Les Parleuses* est une première illustration de l'importance que l'auteur-cinéaste

---

[1] Traitant de sa relation au féminisme, Monique Pinthon, Guillaume Kichenin et Jean Cléder soulignent plusieurs similitudes permettant d'établir un lien entre M.Duras et le féminisme. Inscrites dans un même combat en avril 1971 avec « l'Appel des 343 » en faveur d'un assouplissent des lois de 1929 au sujet des lois concernant l'avortement, M.Duras se rapproche également du féminisme à en juger par sa proximité avec les féministes des années 70. Contrairement à leurs aînées dans les années 60, M.Duras choisit elle aussi d'accorder une place notoire à la différence de sexualité, à la perception du corps ou encore au langage. Confirmation des points communs avec les féministes de l'époque, le choix de ces thématiques est conforté par sa fréquentation de quelques féministes de renom dont Xavière Gauthier et Michelle Porte. Fruit de sa collaboration avec X.Gauthier, l'ouvrage *Les Parleuses* contient plusieurs remarques cinglantes faites à ce qu'elle nomme elle-même la « classe phallique ».

[2] Poursuivant son analyse du féminisme, les auteurs cités ci-dessus mentionnent ensuite le lien qu'il convient de tisser entre une réflexion féministe et une réflexion sur l'écriture des femmes. Expression préférée à celle de littérature féminine dans la mesure où elle « insiste sur la pratique et non pas sur le résultat », l'écriture féminine est d'abord et avant tout une écriture du corps avec en France l'utilisation d'un langage bien à à elle.

accorde au bavardage. Parole spontanée et directe qui, selon les féministes, se distingue de celle d'ordinaire utilisée par les hommes, le bavardage n'est pas le seul indice permettant de relier l'écriture durassienne à l'écriture féminine. La place accordée au corps de la femme dans bon nombre de ses productions en est de fait un autre témoignage. A l'instar de l'ouvrage *La venue à l'écriture* à l'occasion duquel Hélène Cixous réfléchit à l'existence ou non d'une écriture spécifiquement féminine, M.Duras s'attache elle aussi à montrer le lien qu'il est possible d'établir entre l'écriture féminine et l'écriture du corps. Sa volonté de donner la parole au corps féminin s'accompagne ainsi naturellement d'une place importante accordée au désir. Concept sans lequel une œuvre peut être taxée de plagiat[1], le désir renforce la dimension sexuelle accordée à l'instant et permet ainsi d'aborder pleinement la question de la sexualité. Griffe de la féminité et avec elle de l'écriture durassienne, la sensualité que nous assimilons chez M.Duras à l'érotisme et à la luxure trouve parfaite illustration dans *L'Amant* et son corollaire *L'Amant de la Chine du Nord.*

Marqué du sceau de la féminité chez M.Duras, l'instant est un concept plus masculin chez H.Kureishi. Antithèse de l'écriture féminine, l'écriture masculine donne elle aussi un statut particulier aux sens. Manifestes dans diverses productions, ces derniers ne peuvent toutefois en aucun cas être rapprochés de la sensualité. Domaine réservé à la femme, la sensualité mise à nu par M.Duras fait en effet chez H.Kureishi davantage la part belle au sensoriel. Inscrit dans la même veine que la sensualité dans la mesure où lui aussi fait appel aux sens pour exister, le sensoriel a toutefois la particularité de conserver une dimension objective absente de la sensualité[2].

Entendu dans ces deux paragraphes comme synonyme possible de « forcément », l'adverbe « naturellement » ainsi utilisé se contente alors de reconnaître la pluralité comme inhérente à la notion d'instant, lorsque celui-ci est perçu puis écrit par une femme ou par un homme. Intéressante pour les premiers liens tissés entre instant et pluralité, cette appréhension de l'adverbe

---

[1] Dans la partie consacrée au lien que M.Duras entretient un temps avec le féminisme et l'écriture féminine, M.Pinthon, G.Kichenin et J.Cléder reprennent les propos de l'auteur-cinéaste et notent : « Duras va un temps partager la conviction des féministes, qui croient à une écriture spécifiquement féminine, considérant que, si la femme n'écrit pas dans le lieu du désir, elle est dans le plagiat ». M.Pinthon, G.Kichenin, J.Cléder, op.cit., 32.

[2] Relevant tout autant de la physiologie que de la psychologie, l'adjectif sensoriel utilisé par nous comme un nom est défini comme ce « qui concerne les organes des sens, la sensation (considérée sous son aspect objectif, représentatif), les modalités différentes de la sensation ». Dictionnaire *Le Robert,* op.cit., 1798.

néglige toutefois la relation étroite que l'adverbe « naturellement » entretient également avec l'adverbe « culturellement ». Couramment associés en philosophie, la nature et la culture amènent à réfléchir sur les raisons profondes de la pluralité de l'instant, et de nous interroger alors si cette pluralité notoire et à aucun moment remise en cause soit davantage du ressort de la nature que de la culture ou inversement. Développée dans l'ouvrage de Béatrice Didier, la thèse selon laquelle la spécificité de l'écriture féminine dépendrait davantage de la culture que de la nature s'applique tout autant au concept d'instant. Fortement sexualisé dans les pages précédentes, l'instant ne peut en effet être réduit à une pluralité naturelle, la notion de culture ayant elle aussi tout son rôle à jouer.

Si la pluralité de l'instant ne fait plus aucun doute à ce stade de notre travail, elle ne doit toutefois nullement nous amener à négliger l'originalité de M.Duras et H.Kureishi. Dans un souci constant de se distinguer de leurs contemporains ou prédécesseurs, les deux auteurs-cinéastes prouvent en effet une fois encore leur détermination à ouvrir de nouvelles portes et ce faisant ne donnent ainsi non plus à lire la notion de pluralité en terme de femme ou d'homme mais lui préfèrent sa version métissée, à savoir celle d'androgynie.

1 – 2 - Une écriture androgyne bien singulière

Forcée en début de chapitre pour les besoins de l'analyse, la distinction entre écriture féminine et écriture masculine demande ici à être nuancée. La frontière qui sépare les deux n'est en effet pas toujours aussi nette. Dans son ouvrage consacré à l'écriture-femme, B.Didier abonde elle aussi dans ce sens. De fait, si elle reconnaît une spécificité de l'écriture féminine, elle rejette l'idée d'une « ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine ». Refusant l'idée d'une « spécificité radicale » qui serait une erreur mais également « une affirmation extrêmement contestable sur un plan théorique », B.Didier cite pour exemple Proust, incarnation selon elle de l'androgyne[1].

[1] « La spécificité radicale qui serait une erreur donc sur un plan purement tactique m'apparaît aussi comme une affirmation extrêmement contestable sur un plan théorique. Le fait qu'à tout instant l'exemple de Proust venait s'imposer comme une sorte d'objection qui remettait en cause la découverte de tel thème, de telle forme d'écriture comme proprement féminine, suffirait à nous inciter à la prudence. Proust écrivain androgyne par excellence » Béatrice Didier, op.cit., 39.

Valorisée au détriment d'une ghettoïsation dangereuse, l'androgynie trouve parfaite illustration dans l'image que M.Duras donne à lire du chapeau dans son ouvrage *L'Amant.* Métonymie possible de l'écriture androgyne bien singulière qui caractérise l'ensemble de l'œuvre, le chapeau est présenté comme le lieu où se concentre « l'ambiguïté déterminante de l'image »(19). Si d'ambiguïté il peut être question lorsqu'un chapeau d'homme est porté par une fillette, la singularité est elle aussi à prendre en considération. Etrange, le port d'un tel chapeau l'est en effet d'autant plus qu'il s'accompagne d'un renversement. Signe pour M.Borgomano « de l'émergence d'un sujet libre, détournant et retournant en instruments de pouvoir les signes de son impuissance : enfance et pauvreté »[1], le chapeau est pour Thomas F.Broden « l'article masculin incorporé à sa mise féminine [qui] redéfinit son corps naturel »[2]. Synonyme d'étrange, la singularité peut également elle-même s'entendre comme synonyme d'unicité résultant de la somme de composantes plurielles. Longuement développée en fin de chapitre, la question de l'altérité et plus précisément le lien que celle-ci entretient avec le moi a toute sa place dans ce paragraphe voué à l'analyse de l'androgynie. Non content de se traduire par le mélange des deux sexes, à savoir le masculin et le féminin, l'androgynie véhiculée par le chapeau implique également le mélange des deux entités que sont le Moi et l'Autre. Saut dans l'altérité, le port du chapeau amène le personnage principal à se voir comme une autre, c'est-à-dire non plus comme « une jeune fille campagnarde » mais « comme une femme disposée à l'existence citadine, à la mobilité géographique et à l'activité sexuelle dans le réseau exogame »[3].

Première pierre à l'édifice, la sexualisation de l'instant n'est pas la seule à assurer le lecteur de l'existence du paradoxe qui veut que de la pluralité de l'instant émane sa singularité. Le recours à une écriture qualifiée par nous de « flash » est en effet tout aussi révélateur. Terme commun aux deux auteurs-cinéastes, le flash est au service de l'instant pluriel. Capable de capturer les

---

[1] Madeleine Borgomano. « La robe et l'écrit dans l'œuvre de Marguerite Duras » in F.Monneyron(Ed), *Vêtement et littérature.* Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2001, 230.

[2] Thomas F.Broden. « Le costume de l'héroïne de *L'Amant*, Les modes de l'entre-deux-guerres et Coco Chanel » in Anne Cousseau et Dominique Denès (textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras, Marges et transgressions.* Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2006, 82.

[3] Ibid, 83.

différents instants tant il est rapide, le flash est également le seul à pouvoir les regrouper, les condenser et les métisser jusqu'à n'en faire plus qu'un.

2 – L'écriture « flash » au service de l'instant pluriel ?

2 – 1 – « Le flash » : un terme commun à M.Duras et H.Kureishi

2 – 1 – 1 – « Le flash » chez M.Duras : Un terme en lien direct avec la photographie

Si de « flash » nous nous autorisons à parler dans le cadre d'une analyse de l'écriture de M.Duras, c'est bien entendu en raison du poids que l'auteur-cinéaste accorde à la photographie. Souvent mentionnée au détour des pages, la photographie est consacrée dans son dernier ouvrage intitulé *La mer écrite*[1]. Réalisé en collaboration avec la photographe Hélène Bamberger, le livre publié en 1996 peu après le décès de l'auteur-cinéaste est le fruit d'une amitié sincère qui s'est tissée entre l'écrivain et la photographe. Les promenades à Trouville, la mer, l'appartement parisien, les cimetières, les campagnes ou encore les arbres sont autant de scènes qui ont attiré l'œil de l'auteur-cinéaste avertie qu'était M.Duras. Preuve indiscutable de l'intérêt de M.Duras pour la photographie, ce dernier ouvrage mérite d'être confronté à un autre ouvrage référence en la matière, à savoir *L'Amant.* Rédigé douze années auparavant, il présente avec lui nombre de similitudes. A l'instar de *La mer écrite,* il a lui aussi failli voir le jour sous la forme d'un livre de photographies autour de son enfance. Soigneusement sélectionnées par son fils, les photographies devaient être accompagnées d'un texte qui commentait alors chacune d'elles[2]. Négligées par l'éditeur, les photographies ont finalement cédé la place à la qualité du texte et à celle des méditations qui semblaient dans le cas de *L'Amant* transcender le caractère étriqué des photographies[3].

---

[1] Marguerite Duras : *La mer écrite,* Photographies d'Hélène Bamberger, Paris: Marval, 1996.

[2] Citation extraite du site internet « dialogus ». A la question d'un internaute portant sur le rôle occupé par la photographie dans la vie et l'écriture de *L'Amant,* Marguerite Duras avait alors répondu : « L'histoire du livre *L'Amant* est singulière. Mon fils a eu l'idée de soumettre à un éditeur d'art un projet de livre de photographies autour de mon enfance. Je devais en faire le texte, commenter les photos ». www.dialogus2.org/DUR/laphotographie.html Date d'accès 20/08/2007.

[3] Poursuivant son explication quant à la genèse de *L'Amant*, M.Duras écrit « Une fois le projet terminé, l'éditeur a trouvé que le livre tel quel n'avait pas lieu d'être édité. Toutefois, Jérôme Lindon, des Editions de Minuit, a aimé mes commentaires, mes méditations autour de ce temps révolu, mais trouvait les photos sans intérêt. *L'Amant* est né, sans photos. La photographie capte le temps en le détruisant, encercle le souvenir et l'appauvrit. Le mot dit plus que mille images. Loin d'être une illustration du souvenir, la photographie anéantit le passé ». Ibid, source internet tout juste citée ci-dessus.

Déstabilisante pour le lecteur, cette dévalorisation irrémédiable de la photographie au profit du mot l'est d'autant plus que la photographie conserve malgré tout un impact certain sur l'ensemble de l'œuvre[1]. La récurrence du terme « photographie » et celle de son corollaire « l'image » dans la narration sont un premier indice témoignant de la place prépondérante que l'auteur-cinéaste leur accorde. Utilisés pas moins de 26 fois dans l'ensemble de l'œuvre, les termes « photographie » et « image » jettent une lumière exclusive sur le personnage-narrateur et sa famille. Sur l'ensemble des références aux photographies, une seule s'attarde en effet sur un groupe qui n'est pas de la famille du narrateur. Cependant, pour aussi distincte cette photographie soit-elle des autres photographies ou images qui étayent l'ouvrage, elle n'en sert pas moins leur cause. Une analyse détaillée du paragraphe noté ci-dessous va ainsi nous permettre de comprendre le rôle que M.Duras accorde réellement à la photographie :

> Quand elle a été vieille, les chevaux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d'or. Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image. *Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. Les photos étaient grandes, elles étaient toutes de même format, elles étaient encadrées dans des beaux cadres dorés et accorchées près de l'autel des ancêtres. Tous les gens photographiés, j'en ai vus beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. Ce n'est pas seulement que la vieillesse se ressemble, c'est que les protraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage, s'il en restaient encore, étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même faàon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. C'était ce que voulaient les gens. Cette ressemblance – cette discrétion – devait habiller le souvenir de leur passage à travers la famille, témoigner à la fois de la singularité de celui-ci et de son effectivité. Plus ils se ressemblaient et plus l'appartenance aux rangs de la famille devait être patente. De plus, tous les hommes avaient le même turban, les femmes le même chignon, les mêmes coiffures tirées, les hommes et les femmes la même robe à col droit. Ils avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous.* Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé.[2] (*L'Amant*, 118-119)

[1] En ouverture à son article intitulé « Ecriture et photographie dans l'œuvre de M.Duras », Danièle Méaux s'attarde sur les propos de Philippe Hamon dans *Expositions* et reconnaît elle aussi l'effet de contamination qui opère entre les divers moyens d'expression : « C'est dans un jeu dense de contaminations et de déterminations réciproques avec les autres moyens d'expression que s'élabore l'écriture d'une époque, d'une école ou d'un auteur » (146). Plus loin, elle voit la photographie dans *L'Amant* « comme un médium qui vient hanter le texte » avant de poser la problématique selon laquelle « les traits spécifiques de la prise de vue en font une opération qui peut éclairer, par réfraction, la dynamique d'une écriture » (147). Danièle Méaux : « Ecriture et photographie dans l'œuvre de M.Duras » in *Duras femme du siècle,* edited by Stella Harvey et Kate Ince, Amsterdam : Editions Rodopi, 2001, 145-159.

[2] Le choix de l'italique est le mien. Il sert dans ce travail à mettre en valeur l'encadrement démontré ensuite.

La description de la photographie que les indigènes aisés ont coutume de se faire prendre dépasse en effet les seuls rôles descriptifs et informatifs que le lecteur serait tenté de lui reconnaître. En témoigne la structure du paragraphe, la référence à cette photographie en occupe la partie centrale. Se satisfaire de cette analyse serait toutefois négliger le rôle que le narrateur accorde au cadre. Mise en abyme d'une photographie dans une autre photographie, la photographie des indigènes n'a ainsi de fonction réelle que celle de mettre en valeur la photographie de la mère reléguée dans les marges. Nouvelle illustration de la pertinence de l'oblique dans les productions de M.Duras, cette analyse indirecte de la mère par le biais des indigènes traduit tout le rejet que le personnage-narrateur éprouve pour cette dernière. Déjà notée à divers endroits de ce travail, la relation difficile entre mère et fille mérite ici d'être mentionnée pour le rejet de la photographie qu'elle implique. Caractéristique de la mère qui se plaît à faire photographier ses enfants pour ensuite les exhiber aux autres membres de la famille mais également pour évaluer leur développement d'une année sur l'autre, la photographie est à proscrire de toute urgence. Première explication de ce rejet, le malaise au sein de la famille n'est pas la plus pertinente pour notre analyse. D'ordinaire associée à la reconstitution des souvenirs[1] et considérée dans le cadre d'une autobiographie par Philippe Lejeune comme la pièce à conviction témoignant de l'identité entre personnage, narrateur et auteur, la photographie est chez M.Duras une expression artistique limitée dans le sens où elle est incapable de donner à voir la représentation attendue du souvenir. Accusée par M.Duras de tuer le souvenir[2], la photographie doit à son tour être mise à mort. Le sacrifice de la

---

[1] Dans son article déjà cité plus haut dans ce travail, D.Méaux s'attarde elle aussi un instant sur cette approche traditionnelle de la photographie qui semble à première vue favoriser le souvenir et de noter : « Il n'en reste que l'emprunte photochimique se fait aisément figure du souvenir : elle incarne l'idée de l'isolement possible d'un fragment d'espace et de temps, qui serait conservé intact afin d'être ensuite réexaminé » Ibid, 150.

[2] Dans son article intitulé « Photographie et autobiographie : *Roland Barthes par Roland Barthes* et *L'Amant* de Marguerite Duras », Maryse Fauvel s'attarde sur les raisons qui conduisent M.Duras à évincer les photos de son écriture. Le rattachement à la mort est pour elle la première explication recevable : « La photo est rattachée à la mort. […]. Ce type de photo fait oublier, stoppe l'imagination, aplatit la réalité, l'homogénéise, uniformise, elle tue. Elle tue la vie, elle tue le souvenir, elle tue l'immortalité.[…] Cette anecdote (celle des indigènes) illustre bien l'aptitude de la photo à effacer les ambiguïtés, alors que l'écriture est faite pour transcender, transposer les ambiguïtés, les contradictions, les singularités. Ecarter les photos pour Duras, c'est donc exercer un pouvoir sur son passé, être capable de le remanier, le manipuler, le dominer » Maryse Fauvel. « Photographie et autobiographie : *Roland Barthes par Roland Barthes* et *L'Amant* de Marguerite Duras ». *Romance Notes*, Vol 34, 1993, 197.

Longuement développé par Maryse Fauvel, l'impact négatif de la photographie est conforté par D.Méaux. S'appuyant sur l'analyse de Roland Barthes lequel oppose la force de la réminiscence à la pâte photographique

photo au profit du souvenir débridé est matérialisé dans *L'Amant* au travers de la photographie manquante.

« Image centrale appelée à l'évanouissement » pour reprendre les termes de D.Méaux, la photographie manquante renferme cette dimension paradoxale si caractéristique de l'œuvre durassienne. Décriée puis rejetée dans les pages précédentes, la photographie est ici réhabilitée. Absente pour cause de « banalité » ou pour l'authenticité absolue du souvenir qu'elle permet, la photographie a ainsi renoué avec l'écriture. Tenu éloigné l'un de l'autre au cours de ces dernières pages, les deux moyens d'expression sont à nouveau entrés en communion et ce, même si sous une forme différente. Absente du texte, la photographie a laissé son emprunte sur une écriture qui ne doit finalement son existence qu'à l'absence de la première. Identifiable en toile de fond, la photographie chez M.Duras donne le sentiment de renaître de ses cendres. Certes, elle a été mise à mort mais elle n'a pas disparu pour autant. Le style durassien en témoigne, tout chez l'auteur-cinéaste souligne l'impact d'une photographie qui n'a apparemment jamais été aussi présente que dans l'absence.

Illustration de la présence de l'absence chère à M.Duras, ce nouveau statut accordé à la photographie témoigne de la volonté de l'auteur-cinéaste de s'approprier la photographie et de montrer alors les liens inextricables que celle-ci entretient avec l'écriture. Associé à la photographie chez M.Duras, le mot « flash » est chez H.Kureishi davantage à concevoir du côté de l'exhibition voire de l'exhibitionnisme.

2 – 1 – 2 – « Le flash » chez H.Kureishi : Un terme en lien direct avec l'exhibition et l'exhibitionnisme

Appréhendé au sens anglais du terme, le mot « flash » conserve son lien avec la photographie mais peut également s'entendre comme le synonyme possible d'exhibition, voire dans certains cas d'exhibitionnisme[1]. Intéressante pour sa

des choses, D.Méaux montre comment M.Duras « affirme la différence entre prélévement photographique et représentation mentale » et note : « Le souvenir composite, fluctuant et irradiant, n'a pas de support matériel » D.Méaux, op.cit., 150.

[1] Cette approche spécifique à l'anglais figure dans le dictionnaire *Collins*. A cette occasion, il est alors défini comme « an ostentatious display ». *Collins English Dictionnary,* Glasgow : HarCollins Publishers, 1995, 586.

spécificité anglaise, cette deuxième définition du terme l'est d'autant plus qu'elle abonde dans les productions de H.Kureishi. Perçu comme une des règles du jeu de la vie en société par le personnage-narrateur de *The Buddha of Suburbia* lorsque ce dernier constate le fait que « Display was the game » (75), le besoin d'étaler sa fortune au grand jour est un phénomène qui touche l'ensemble des personnages et ce, qu'ils soient anglais ou pakistanais. Mentionnée de façon systématique à chaque nouvelle rencontre du personnage-narrateur[1], la symbolique attachée aux dimensions de la maison n'est à aucun moment mieux mentionnée que lorsque le personnage-narrateur Karim se promène dans les rues en compagnie de Jamila ou de Helen, et de noter alors au sujet des Anglais :

> All the houses had been « done up ». One had a new porch, another double-glazing, 'Georgian' windows or a new door with brass fittings. Kitchens had been extended, lofts converted, walls removed, garages inserted. This was the English passion, not for self-improvement or culture or wit, but for DIY, Do It Yourself, for bigger and better houses with more mod cons, the painstaking accumulation of comfort and, with it, status – the concrete display of earned cash. Display was the game. (75)

Signe extérieur de richesse pour les Anglais, la maison n'en est pas un pour les Pakistanais. Dans les ouvrages de H.Kureishi, force est en effet de constater que l'étalage des richesses et avec elles celui de la réussite sociale passent d'abord et avant tout par les vêtements[2]. Fondamentale dans son scénario, *London Kills Me*[3] tant elle permet de traiter des notions comme le Moi et l'Autre, la symbolique des vêtements a également toute sa raison d'être

---

[1] La première référence à la grandeur de la maison en tant que signe extérieur de richesse arrive tôt dans le roman et concerne la rencontre de Karim et de la future maîtresse de son père Eva. A cette occasion, le personnage note « The Kays were much better off than us, and had a bigger house, with a little drive and garage and car » (8). Cette idée est ensuite reprise par le même personage lorsqu'il rencontre une autre anglaise nommée Helen : « Helen lived in a big old place set back from the road » (39).

[2] Notoire dans les productions de H.Kureishi, la thématique des vêtements l'est tout autant dans celle de M.Duras. Par soucis de souligner plus avant les similitudes entre les deux auteurs-cinéastes, nous invitons à consulter l'article de Thomas F.Broden intitulé « Le costume de l'héroïne de *L'Amant*, les modes de l'entre-deux- guerres et Coco Chanel » déjà mentionné plus haut dans ce travail. S'appuyant sur les commentaires de C.Bouthors-Paillart, Dominique Denès et Madeleine Borgomano, Thomas F.Broden place le vêtement dans le contexte de l'entre-deux-guerres et analyse ainsi tout autant son rôle social que son impact sur la construction de soi.

[3] Non retenu pour ce travail puisque ne permettant pas des parallèles avec M.Duras aussi intéressants que *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid, London Kills Me* mérite toutefois d'être mentionné ici pour l'importance qu'il accorde aux vêtements. Accessoire capital pour la construction de la personnalité, les chaussures dont il est question dans le scénario ne symbolisent pas uniquement la réussite sociale. Importante pour qui souhaite analyser la construction progressive du Moi, la thématique des chaussures l'est tout autant lorsqu'il s'agit de comprendre l'Autre. En témoigne l'expression anglaise « in someone's shoes », rien n'est meilleur que d'enfiler les chaussures de son voisin pour faire l'expérience de l'altérité.

dans *My Beautiful Laundrette.* Marginale si on la compare à la place qu'elle occupe dans le scénario précédent, la thématique des vêtements conserve toutefois son rôle de baromètre et participe ainsi à constater l'évolution du personnage. Preuve de l'ascension sociale notoire, l'achat et le port de vêtement de luxe attirent l'attention du lecteur sur les moments charnières dans la vie des deux personnages que sont Johnny et Omar. Conscient du nouveau statut de chef d'entreprise qui est le sien, Omar se pare pour l'occasion et regarde Johnny mettre la touche finale, à savoir le néon. Encore ouvrier à ce stade du scénario, Johnny troque lui aussi ses vêtements pour d'autres plus luxueux le lendemain. Jour d'ouverture de la laverie, c'est également le commencement d'une vie nouvelle pour les deux personnages qui se vêtent pour l'occasion et s'alignent ainsi sur le modèle de leurs fréquentations pakistanaises et indiennes qui ont réussi[1].

Si le risque de faux-semblant est majeur en cas d'exhibition trop poussée, celui de ridicule est quant à lui apparenté à l'exhibitionnisme. Etape supplémentaire vis-à-vis de l'exhibition, l'exhibitionnisme tient sa spécificité du rapport étroit qu'il entretient avec la nudité. Etalage ostentatoire de la chair mais également celui de la vie privée, la notion d'exhibitionnisme contient ce grain de folie qui fait du personnage un être ridicule. Taxé d'excentrique[2] par son fils Karim, le personnage éponyme du roman *The Buddha of Suburbia* est sans conteste celui qui véhicule le mieux ce sentiment. Chacune de ses apparitions sont en effet pour lui l'occasion de se « mettre à nu » et de se placer sur le devant de la scène. Ridicule lorsque le lecteur le découvre en début de roman en pleine séance de yoga[3], il l'est tout autant quelques pages plus loin

---

[1] Les indications scéniques sont très claires à ce sujet, la réussite sociale des invités indiens et pakistanais se traduit entre autre chose par une superbe garde-robe : « The house, patio and garden are full of well-off, well-dressed, well-pissed, middle-class Pakistanis and Indians » (73)

[2] « What I wanted to see was whether, as he started to blossom, Dad really did have anything to offer other people, or if he would turn out to be merely another suburban eccentric » (22)

[3] Comme tout exhibitionniste digne de ce nom, le père de Karim expose son corps sans aucune gêne et de façon si ridicule qu'il force le sourire du lecteur. La séance de yoga pratiquée sous les yeux de sa famille en est une illustration. Lorsque son fils le découvre, il en brosse le portrait suivant : « He was standing on his head now, balanced perfectly. His stomach sagged down. His balls and prick fell forward in his pants » (4). L'idée d'exhibitionnisme est ensuite clairement verbalisée par son épouse : « She said to Dad, 'Oh God, Haroon, all the front of you's sticking out like that and everyone can see![…] At least pull the curtains! » (4).

lorsque le lecteur le retrouve en train de prendre du bon temps avec sa maîtresse[1].

Pour aussi différente et donc plurielle l'appréhension du mot « flash » soit-elle selon que nous l'étudions sous la plume de M.Duras ou sous celle de H.Kureishi, elle ne doit toutefois en aucun cas nous amener à dissocier les deux auteurs-cinéastes l'un de l'autre. Toujours soucieux de montrer la pertinence de leur réunion au sein de ce travail, nous allons maintenant nous attacher à montrer en quoi le concept de « flash » a le même impact sur leurs écritures respectives. En préférant l'expression « écriture flash » à celle couramment utilisée pour qualifier l'écriture durassienne, à savoir « l'écriture photographique », nous conservons la notion du photographique qui va nous permettre de traiter de la fragmentation et lui ajoutons l'essence même du flash, lequel se définit tant par sa capacité à mettre un coup de projecteur sur le moment souhaité que par sa rapidité.

2 – 2 – « Flash » sur les instants pluriels

2 – 2 – 1 – une écriture fragmentée pour mieux matérialiser les instants

Procédé commun aux deux auteurs-cinéastes, la fragmentation de l'écriture est pour eux une merveilleuse façon de détruire la continuité et ainsi de mettre un coup de projecteur sur les instants pluriels. Véritable stratégie d'écriture, le poids significatif accordé à la fragmentation apparaît dans un premier temps au travers d'ouvrages dont *L'Eden cinéma* et *India Song.* Récriture de *Un barrage contre le Pacifique* pour le premier et du *Vice-consul* pour le deuxième, ces deux ouvrages illustrent parfaitement la volonté de M.Duras d'extraire un passage important dans l'économie de leurs ouvrages précédents pour le mettre en valeur et ainsi le retravailler à loisir. Ce choix d'écriture est également celui de H.Kureishi. A l'instar de M.Duras qui souhaite manifestement développer le personnage de la mère et l'épisode du bal de S.Thala sous un angle nouveau, H.Kureishi se plaît lui aussi à extraire un moment de certaines de ses narrations

[1] Deuxième exemple d'exhibitionnisme cité dans cette partie, le passage où il est question de la relation extraconjugale du père avec sa maîtresse est tout aussi significatif. Exposées à l'air libre et comprimées sur le banc, les fesses du personnage amènent le fils à souligner le grotesque de la situation, grotesque lui-même renforcé par la comparaison qu'il établit entre les fesses de son père et les marques d'un steak resté trop longtemps sur un barbecue.

pour les creuser plus avant. Les relations parents-enfants mais également la question de l'intégration des Pakistanais en Angleterre sont des exemples parmi d'autres témoignant de sa volonté de casser la continuité apparente d'une narration pour mieux prélever un morceau de vie.

L'intérêt porté à certains fragments au détriment d'autres ne se dément pas à l'intérieur de leurs ouvrages. Les pièces de théâtre en sont une première illustration. Divisées selon la règle en actes puis en scènes, elles interdisent une lecture continue et lui préfèrent une lecture fragmentée, axée sur un épisode en particulier. Essence de toute pièce de théâtre, ce style d'écriture est également celui des scénarios. A l'instar des pièces de théâtre, les scénarios opèrent en effet eux aussi une nette scission entre les scènes. A noter toutefois que la fragmentation n'a dans les circonstances d'une pièce de théâtre ou d'un scénario rien de très original. Intrinsèque à ce type d'écriture, la fragmentation est de fait plus intéressante à étudier dans le cadre du roman. Les chapitres et parfois même les parties qui le composent sont un premier indice témoignant de l'existence de la fragmentation en son sein. Refus de la continuité au profit du moment choisi, cette division arbitraire reste toutefois moindre comparée à l'écriture fragmentée contenue à l'intérieur de certains chapitres. Disant cela, nous pensons tout particulièrement à deux de leurs ouvrages que sont *L'Amant* et *The Buddha of Suburbia.* Tout à fait différents dans leur manière de se donner à lire à en juger par l'absence de chapitres du premier et la division en chapitres et en parties du deuxième, ces deux ouvrages partagent cependant la même volonté de privilégier le fragment au profit de l'ensemble. Ancrage dans le Nouveau Roman, matérialisation de la mémoire en tant que processus ou tout simplement choix personnel de l'auteur-cinéaste de fondre écriture et photographie, les nombreux blancs qui font la spécificité de *L'Amant* mettent la fragmentation en général et le fragment en particulier sur un piédestal. Clairement revendiquée chez M.Duras, la fragmentation l'est tout autant chez H.Kureishi et ce, même si d'une toute autre façon. Caractéristique du roman picaresque à l'occasion duquel le personnage principal avance au fil des événements qui scandent sa vie, la structure épisodique est celle de *The*

Buddha of Suburbia. Notoire, elle atteint un degré tel qu'elle amène Jean-Louis Lampel à parler de collage savant pour décrire le roman[1].

Stratégie d'écriture déjà notée plus haut dans ce travail lorsque nous avons analysé le poids accordé à la destruction dans certaines de leurs productions, la fragmentation n'aurait à ce stade aucune raison d'être si elle ne permettait pas de passer de l'idée de l'existence de plusieurs fragments à celle de l'existence de plusieurs instants. Privés de leur thématique, les fragments sont alors uniquement appréhendés pour la notion de temporalité qu'ils véhiculent. Matérialisation d'une organisation précise du récit, les fragments et avec eux leur longueur reflètent également la durée plus ou moins importante que le narrateur souhaite donner à un événement. Indices pour le lecteur, ces indications temporelles sont le plus souvent complétées par la fréquence, laquelle choisit de donner une importance moindre aux fragments en ne les narrant qu'une seule fois ou au contraire de les narrer plusieurs fois de sorte à les mettre ainsi sur le devant de la scène[2] et de les donner ainsi à lire sous toutes leurs facettes.

Appréhendée ici au sens de « coup de projecteur », « l'écriture flash » de M.Duras et H.Kurieshi contribue ainsi bel et bien à mettre en exergue plusieurs instants. La lumière ayant été faite sur eux, il convient maintenant de se pencher sur une autre acception elle aussi inhérente à « l'écriture flash », à savoir la rapidité dont elle fait preuve, comme par souci de n'en manquer aucun et ainsi de les capturer tous.

2 – 2 – 2 – Une écriture de la précipitation et de l'accélération

Consciente de la dimension tragique du temps qui échappe à tout contrôle humain, M.Duras n'a de cesse d'écrire l'urgence. Les expressions « très vite » ou « trop tard » situées dans une même phrase dès la première page de *L'Amant* en sont une traduction possible. Invitation à entendre « l'écriture

[1] Dans son article « Karim Amir, passeur de frontières (Kureishi entre les lignes de l'altérité) », Jean-Louis Lampel note : « Le jeune romancier, rompu aux techniques du scénario cinématographique et du théâtre, a compris tout le profit que l'on peut tirer du *découpage,* du *montage* et des *scènes,* appliquant ces normes extra romanesques à ce roman du collage savant » in François Gallix. *The Buddha of Suburbia, Hanif Kureishi.* Paris : Ellipses, 1997, 88-92.

[2] L'ordre, la durée et la fréquence sont les trois critères retenus par Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III* pour traiter la temporalité. Gérard Genette. *Figures III.* Paris : Seuil, Collection Poétique, 1972.

flash » comme l'écriture de la précipitation ou de l'accélération selon les cas, elles s'accompagnent d'une utilisation importante de verbes d'action :

> C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles. Et puis elle ira une dernière fois au barrage. Elle s'assiéra sur la véranda face au couchant, on regardera une fois encore vers le Siam, une dernière fois, jamais ensuite, même lorsqu'elle quittera de nouveau la France, quand elle changera d'avis et qu'elle reviendra encore une fois en Indochine pour prendre sa retraite à Saigon, jamais plus elle n'ira devant cette montagne, devant ce ciel jaune et vert au-dessus de cette forêt. (36-37)

Conjugués au futur, ces verbes qui font référence à des actions passées soulignent l'impression de rapidité qui se dégage de l'écriture durassienne. A aucun moment utilisés, les verbes d'état laissent la place aux verbes d'action qui mettent alors l'accent sur les mouvements et les déplacements des personnages. Convaincants, ces verbes d'action sont soutenus par des adverbes itératifs tels « encore » et sont inscrits dans des phrases courtes, synthétiques qui accélèrent encore le rythme. Dans le passage précédemment cité mais également dans l'ensemble de la narration, les phrases se réduisent à leur plus simple expression, à savoir, le sujet, le verbe et son complément.

Tout aussi manifeste dans les productions de H.Kureishi, l'impression de précipitation se traduit toutefois différemment. Nullement identifiable par le biais de phrases courtes, l'idée de précipitation est en effet davantage véhiculée par les nombreux déplacements de certains personnages ainsi que par le choix d'un champ lexical précis. La récurrence d'adjectifs tels « restless » pour ne citer que lui en atteste. Les personnages de H.Kureishi vivent dans l'urgence et point n'est alors question pour eux de ralentir la cadence sous peine de ne pas atteindre l'objectif qu'ils se sont fixés, à savoir la réussite sociale.

La volonté commune aux deux auteurs-cinéastes de concevoir le flash comme vecteur de précipitation et d'accélération nous amène maintenant à nous pencher sur les raisons qui ont pu provoquer un tel effet. La conscience de l'existence de plusieurs instants notée plus haut lors de notre analyse de la fragmentation à laquelle se greffe l'essence fugace de l'instant sont sans aucun doute responsables du sentiment d'urgence qui émane de leurs écritures respectives. Conscients du risque de tautologie qu'il y a à qualifier les instants de fugaces, nous devons tout d'abord justifier notre choix de maintenir cette alliance terminologique. Les définitions des deux termes sont de fait similaires.

Défini comme « un moment très court », l'instant est dans cette optique très proche de la fugacité qui est elle perçue comme « le caractère de ce qui ne dure pas ». Le risque de tautologie encouru lorsque ces deux termes sont associés conduit à la conclusion qu'il n'y a aucune justification apparente à les avoir regroupés. Or, plusieurs expressions dont, « de longs instants » ou au contraire « de courts instants » sont elles aussi recevables. Seuls vecteurs de temporalité, ces adjectifs révèlent alors tout leur poids. Ils valident le rôle de l'adjectif « fugace » contenu dans l'expression « instant fugace » et soulignent ainsi le caractère éphémère d'un instant privé de fixité.

2 – 2 – 3 – Vers la singularisation des instants pluriels

Commune aux deux auteurs-cinéastes, la reconnaissance de l'existence de plusieurs instants gagne encore en qualité lorsque nous nous arrêtons sur la notion de simultanéité. Couramment utilisée dans le cadre de productions cinématographiques[1], la simultanéité est également fort bien retranscrite dans plusieurs de leurs productions écrites. Parfaite illustration du paradoxe énoncé en début de chapitre qui veut que seule la pluralité soit capable de donner à lire la singularité, la simultanéité fait chez M.Duras l'objet d'un traitement particulier. Soucieuse de montrer sa pertinence dans plusieurs de ses productions, l'auteur-cinéaste s'approprie la notion de polyphonie[2] et en propose ainsi une version des plus originales.

De fait, si M.Duras conserve l'idée d'une pluralité des voix, elle ne peut s'empêcher de détourner la vision que l'on a d'ordinaire du dialogue. Les voix de *India Song* en sont une première illustration. L'échange qu'elles donnent le sentiment d'avoir est de fait bien illusoire. Chacune participe à éclairer l'histoire mais il n'est en aucun cas question de dialogue et avec lui de la reconnaissance d'un « tu » authentique. Premier indice témoignant de la capacité de M.Duras à s'approprier la notion de polyphonie, les voix ne sont pas le seul. Le pronom personnel « on » mentionné en introduction à ce

---

[1] Considérée par Wendy Everett comme une technique cinématographique majeure pour M.Duras dans la mesure où elle permet d'attaquer et d'affaiblir la « non ambiguïté simpliste de l'image cinématographique », la simultanéité est également mise à l'honneur chez H.Kureishi. Résultat d'un montage dans *Sammy and Rosie Get Laid,* la juxtaposition des quatre couples en train de faire l'amour traduit sa volonté de montrer à nouveau la capacité de la simultanéité à souligner les limites du cinéma qui ne met d'ordinaire qu'une seule image à l'écran.

[2] Analysée par M.Bahktine au travers de son étude de Dostoïevski, la polyphonie a pour principe le dialogue. Moyen de libérér le personnage jusqu'ici « enfermé dans un réseau de détermination, le dialogue en fait un 'tu', une liberté » Voir à ce sujet l'ouvrage déjà cité de M.Bahktine intitulé *Esthétique et théorie du roman.*

paragraphe en est une preuve supplémentaire. Nouvelle illustration de la volonté de M.Duras de supprimer le « tu », l'utilisation du pronom personnel « on » n'annule pas pour autant la multiplicité des voix d'ailleurs amenées à se fondre les unes dans les autres sous l'effet de la simultanéité.

Trait d'écriture spécifique à M.Duras, l'utilisation du pronom personnel « on » n'est pas le seul indice témoignant du fait que la simultanéité ne soit pas uniquement réservée au cinéma. L'utilisation du présent en est en effet une autre illustration. Le plus souvent appréhendé comme le temps qui indique que l'action marquée par le verbe se passe au moment où l'on parle, le présent se caractérise aussi par sa dimension atemporelle, résultat en quelque sorte du métissage de plusieurs temps. Le présent historique, à l'occasion duquel le présent perd sa valeur temporelle pour lui préférer une « actualisation » de faits passés ou encore le présent que nous avons coutume d'appeler « présent habituel » qui n'est pas davantage ancré dans la situation présente d'énonciation mais qui relate des faits ou expériences qui ont l'habitude de se produire sont des exemples parmi d'autres. Dans les deux cas, le présent ainsi perçu apparaît en effet comme la métaphore possible d'un temps singulier capable de regrouper en son sein différents fragments d'instants passés, présents et futurs.

Cette conception du présent touchée du doigt, voyons maintenant comment cette approche visant à illustrer les concepts de simultanéité et d'immédiateté se vérifie tout particulièrement dans les productions respectives de M.Duras et H.Kureishi. Largement utilisé par H.Kureishi, le présent dans chacune de ses œuvres est fort similaire au présent utilisé par ses contemporains ou prédécesseurs. Un rapide « état des lieux » des différents ouvrages sélectionnés pour notre corpus nous conforte dans cette opinion. La part primordiale accordée au dialogue dans ses pièces de théâtre est une première validation du rôle que joue le présent. Recréation artificielle d'une situation d'énonciation qui se veut ancrée dans l'instant présent, les pièces qui sont données à voir au lecteur-spectateur mettent tout naturellement en scène des personnages qui s'expriment principalement au présent. Incontestable, la valeur temporelle du présent est bien évidemment soulignée par l'emploi d'autres temps tels le passé mais également par la présence de marqueurs temporels précis. Parmi les nombreux passages qui auraient pu être cités en

exemple, la scène d'ouverture de *Borderline* déjà notée à l'occasion de la partie sur la transgression sexuelle est sans conteste celle qui mérite le plus d'être mentionnée ici. La palette de temps qu'elle propose, alliée aux nombreux marqueurs temporels, rendent de fait incontestable l'ancrage de la situation d'énonciation dans une situation temporelle précise:

> Amina : Let's have it now.
> Haroon: No, we can't now, Amina.
> Amina : Why not?
> Haroon: Not against the wall in the alley behind your house and everything. Not when your father's shouting for his tea. Don't people have it in bed any more?
> Amina : We had it in my parents' bed when they went to Walsall.
> Haroon: Yeah. A year ago.
> Amina : You got on me. Whenever you looked round, that photograph of dad on the dressing-table looked back at you. It scared you.
> Haroon: I couldn't come.
> Amina: You couldn't
> Haroon: He blocked me, the old bastard.
> Amina: He's not here now.
> Haroon: He's just there in the house. I can practically smell him.
> Amina: We've fucked in worst places. Your eyes are red.
> Haroon: Are they? I've been studying night and day, Amina. That's where I've been.
> Amina: But are you learning anything?
> […]
> Amina: Don't you know what these eighteen months we've been going out have been like? I've risked every bloody thing.
> Haroon: I know that.
> Amina: That hopping in and out of my bedroom window. My mother caught me with my leg over the sill last week. I said I was doing a dance exercise. Things aren't easy for me. And you're all I've got. (97-98).

La répétition de l'adverbe « now » au début de la citation souligne l'ancrage dans la situation d'énonciation présente. Moment référence valable pour l'ensemble du passage, c'est bien autour et par rapport au présent que les autres temps s'articulent. L'utilisation du prétérit simple, engendrée par le marqueur temporel « ago » en est une illustration. L'année passée dont il est ici question est repérée dans sa relation au moment présent. Un emploi similaire du prétérit simple apparaît à la fin du passage cité. Jouant le même rôle que « ago », l'adverbe « last » précédant « week » est de fait compréhensible pour le lecteur-spectateur qui se situe dans la situation présente de l'énonciation. L'ancrage des pièces dans la situation d'énonciation présente gagne encore en qualité dans les scripts. Ainsi, qu'il s'agisse de *My Beautiful Laundrette* ou de *Sammy and Rosie Get Laid*, tous les deux immergent le lecteur-spectateur dans le présent. Exception faite de quelques passages, la quasi-intégralité des passages en italiques et des dialogues sont rédigés au présent. Ce besoin de ne

narrer que des événements au présent s'estompe quelque peu dans les romans. Traditionnels, seuls les dialogues sont au présent, le récit à proprement parler étant quant à lui au passé. Classique et sans intérêt apparent pour ce travail centré sur le métissage, le présent tel qu'il est utilisé dans les œuvres de H.Kureishi révèle toutefois une certaine originalité dans son utilisation. Spécificité de l'anglais par rapport au français, le présent se décompose en trois formes – le présent simple, le présent continu et le present perfect. Si les deux premières formes se retrouvent à l'identique dans les textes français, celle du présent perfect est elle en revanche plus intéressante pour notre travail. Forme aspectuelle, c'est-à-dire forme incluant le point de vue de l'énonciateur, au même titre que le présent continu, le présent perfect a la particularité de souligner la jonction entre le passé et le présent, les conséquences du passé se répercutant de façon systématique sur le présent. Résultat d'une combinaison d'éléments passés et présents, le présent perfect est donc une bonne illustration de simultanéité et avec elle du métissage. Sa large utilisation dans la pièce de théâtre *Borderline* abonde dans ce sens. Utilisé à un moment ou un autre par l'ensemble des personnages, le présent perfect prend toutefois une dimension particulière lorsqu'il est utilisé par Ravi. En Angleterre pour la première fois, Ravi se situe en effet dans un entre-deux. Pas encore sédentarisé en Angleterre, il est naturellement amené à faire des comparaisons avec son pays d'origine, le Pakistan. Symbole du passé du personnage, le Pakistan interfère directement avec l'Angleterre et propose une vision métisse du pays d'accueil. Ravi n'est pas le seul personnage à utiliser le présent perfect à des fins métisses. Banoo en est une autre illustration. Interrogée par Susan au sujet de sa fille Amina, Banoo avoue « She has moved far from us. We have lost her, I think »(124). Par deux fois utilisé, le présent perfect traduit à nouveau ici la dimension métisse du personnage dont il est question. Revenant sur ce que sa fille a pu être par le passé, la mère d'Amina fait ainsi une sorte de comparaison-bilan avec ce qu'elle est devenue aujourd'hui. Invitation à constater le métissage dans les différents ouvrages de H.Kureishi, l'impact du présent perfect reste toutefois moindre comparé à l'image du métissage qui ressort de sa pièce de théâtre *Outskirts*. Même si la division binaire de la pièce en passé-présent peut dans un premier temps faire douter de la pertinence du métissage dans la pièce, nous ne devons pas oublier le fait que l'ensemble de la pièce soit rédigé au

présent. Ainsi, qu'il s'agisse des scènes situées dans le passé, des didascalies ou encore des dialogues dans leur majorité, le temps qui s'impose est bel et bien le présent. La suppression des mentions « passé » ou « présent » suffirait ainsi à confondre les scènes et illustrerait à nouveau le caractère métis du présent qui prouve une fois encore sa capacité à combiner les différents instants le temps de la narration de façon à les rendre uniques.

Bien qu'en apparence classique, la vision que H.Kureishi donne à lire du présent n'en est pas pour autant démunie d'originalité. L'analyse du présent perfect en particulier puis celle qui émane de sa pièce *Outskirts* ont en effet prouvé dans quelle mesure le présent, même lorsqu'il est réduit à sa dimension temporelle participe à éclairer le concept de métissage. Plus originale encore, la vision que M.Duras donne à lire du présent va maintenant nous conduire à négliger sa dimension temporelle pour contempler alors son caractère atemporel et avec lui le lien qui se tisse avec la mémoire et la subjectivité.

La déclaration de M.Duras à Xavière Gauthier à l'occasion de leur entretien, à savoir :

> Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit d'assez loin[1].

pourrait faire douter de la pertinence d'une analyse du temps en général et du présent en particulier dans les productions durassiennes retenues pour ce travail. Relégué selon elle à une place moindre, le temps ne jouerait en effet pas un rôle majeur dans son écriture et il ne serait dans ces conditions pas nécessaire de l'analyser pour approfondir les différentes problématiques développées. Or, lorsque nous examinons le jeu des temps dans ses productions, nous remarquons que ces derniers y jouent un rôle des plus significatifs. Cela se vérifie tout particulièrement pour le présent. A l'instar de H.Kureishi, M.Duras lui accorde elle aussi une attention particulière. Exception faite de son roman *Un barrage contre le Pacifique*, principalement rédigé au passé, la majorité des autres ouvrages sélectionnés pour notre corpus lui accorde une place notoire. De fait, s'il n'y a rien d'extraordinaire à le voir utilisé dans les pièces de théâtre telles *L'Eden cinéma* ou *India Song*, puisque ces dernières accordent une place importante au dialogue et donc s'appliquent

[1] Voir l'ouvrage de Marguerite Duras réalisé en collaboration avec Xavière Gauthier et intitulé, *Les Parleuses*.

à créer l'illusion d'une situation d'énonciation présente, l'utilisation du présent est toute aussi manifeste dans des récits tels *Le Vice-consul, L'Amant* ou encore *L'Amant de la Chine du Nord* pour ne nommer qu'eux. Nombreux, les dialogues entre les personnages ne sont pas les seuls à être rédigés au présent. Les passages de récit le sont tout autant. La récurrence du présent dans les productions de M.Duras lui confère un statut particulier qu'il nous faut par conséquent impérativement étudier. Laissant de côté son utilisation classique au sein du dialogue ou encore les relations que le présent entretient avec les autres temps, nous allons nous intéresser davantage à l'utilisation originale que M.Duras en fait dans ses récits. Objet de plusieurs articles ou ouvrages critiques, le présent dans le récit durassien ne doit en aucun cas être réduit à sa seule fonction de « présent de narration », d'ailleurs décrit par Dominique Barbéris comme « un artifice destiné à rendre l'évocation du souvenir plus vivante »[1]. L'artifice n'est pas le seul terme de la citation qui mérite d'être relevé. La mémoire occupe une place toute aussi significative. Lorsque D.Barbéris écrit que le présent revivifie le souvenir et ce faisant l'inscrit dans la réalité présente, il souligne le lien étroit qui existe entre mémoire et présent dans les productions durassiennes et ce faisant, pointe du doigt la dimension métisse du présent ainsi conçu. En aucun cas motif à rester ancrée dans le passé, la mémoire chez M.Duras se conjugue au présent. Réactualisée par le truchement de la simultanéité puis transférée dans le moment présent de l'énonciation, la mémoire est ainsi tout naturellement rapportée par une tierce personne. Le récit que Peter Morgan, personnage alors devenu narrateur, donne à lire de la mendiante est à ce sujet des plus révélateurs. Privée de mémoire, cette dernière n'est pas en mesure de retracer seule l'histoire de sa vie passée. Constante de l'œuvre durassienne, la thématique de la mémoire revisitée par une tierce personne est reprise quasiment à l'identique dans *India Song*. Si Peter Morgan n'est à ce sujet nullement mentionné, les voix qui racontent l'histoire de la mendiante accomplissent la même mission, à savoir la narration de la vie de la mendiante racontée au présent. Fonction somme toute classique du présent dans un récit, l'utilisation du présent en tant qu'artifice, mérite d'être confrontée à une autre utilisation du présent que nous trouvons

[1] Dominique Barbéris. *Moderato Cantabile, L'Amant de Marguerite Duras,* Paris: Nathan, collection « Balises », 1992, 64.

par exemple dans *L'Amant.* Laissant de côté le caractère autobiographique de l'œuvre, qui nous amènerait à voir la mémoire sous un angle réducteur, nous nous attarderons davantage sur un présent détaché de la durée qui serait ainsi « le moyen d'exprimer un temps arrêté, dilaté jusqu'à l'infini, sans origine ni fin, temps de l'éternité ou du mythe »[1]. Cette vision atemporelle du présent, manifeste dans la phrase « Soudain je me vois comme une autre », nous ramène à la déclaration de M.Duras à X.Gauthier notée en début de partie. Doté d'une importance moindre, le temps grammatical est en effet chez M.Duras détourné de sa fonction première. De fait, s'il n'est pas question pour elle d'ancrer son récit *L'Amant* dans la situation d'énonciation présente, elle utilise le présent pour mieux souligner son désir de neutralité. Marque du regard distancé du narrateur sur sa vie, le présent se voit ainsi systématiquement remplacé par l'imparfait ou le futur lorsque le personnage-narrateur souhaite saisir mais également rendre compte de l'intérieur. Autre perception de la simultanéité, laquelle est en mesure de convoquer au sein d'un même texte passé présent et futur pour évoquer un instant de vie, cette approche est alors bien plus complexe que celle décelée dans *Le Ravissement de Lol.V.Stein.* Non retenu pour ce travail, cet ouvrage a la particularité selon Renate Günther de sacrer le présent « temps de la subjectivité et de l'émotion»[2]. Ramenées au présent de l'écriture, les sensations vécues dans le passé et éprouvées par « bouffées » ont ainsi une nouvelle existence, une nouvelle vie.

Largement représentée dans les productions de M.Duras et H.Kureishi, la notion d'instant a ainsi pu être analysée sous plusieurs aspects. Sexualisé dans un premier temps lorsque nous avons différencié l'écriture féminine de l'écriture masculine, l'instant s'est ensuite rapidement imposé au lecteur comme un concept vecteur de paradoxes. Apparemment pluriel, il est finalement apparu chez M.Duras et H.Kureishi comme le seul capable de donner à lire la singularité. Touchée du doigt à l'occasion de la première partie, la propension de l'instant à convertir la pluralité en singularité s'est largement

---

[1] Ibid, 64.
[2] Selon Renate Günther: « The immediacy and intensity of memory create a different present for Lol indicated by a switch of tenses from the past historic or imperfect to the present tense » in Renate Günther. *Le Ravissement de Lol V.Stein and L'Amant.* London : Grant and Cutler Ltd, 1993, 51.

vérifiée au cours de la deuxième partie. Le choix des deux auteurs-cinéastes d'accorder une place importante à la notion de « flash » a joué un rôle notoire dans notre analyse. Clin d'œil à la photographie chez M.Duras, le flash a conservé sa spécificité anglaise chez H.Kureishi et a ainsi permis une analyse de l'exhibition et avec elle celle de l'exhibitionnisme. Pour aussi différentes soient-elles, ces deux appréhensions du terme « flash » ne doivent toutefois en aucun cas masquer un même désir de mettre en lumière les instants pluriels. La fragmentation de l'écriture sur laquelle est venue se greffer une écriture de la précipitation et de l'accélération ont ainsi montré une même volonté de souligner l'existence de plusieurs instants. Capturés dans l'urgence, ces derniers se sont retrouvés réunis dans la simultanéité. Point d'orgue à cette partie vouée à l'analyse du « flash » dans les différentes productions de M.Duras et H.Kureishi, la simultanéité ne s'est pas avérée une spécificité cinématographique. Facilitée il est vrai par le support image qui condense et facilite de ce fait le métissage des voix et des corps, la simultanéité dont l'objectif est de singulariser la pluralité s'est avérée tout aussi matérialisable à l'écrit. L'utilisation du pronom personnel indéfini « on » et celle du présent en ont été des illustrations probantes. Dans les deux cas, nous avons en effet constaté la capacité de M.Duras et H.Kureishi à souligner la dimension paradoxale de l'instant et avons montré comment de sa seule pluralité émanait une singularité somme toute bien étrange.

Ce premier volet achevé, nous allons maintenant nous attacher à montrer son impact sur une meilleure appréhension de l'être métis. Pluriel par nature, il présente nombre de points communs avec l'instant. Résultat singulier d'une combinaison plurielle, le métis est lui aussi un être paradoxal qui défie et déconstruit la norme occidentale. Appréhendée par H.Kureishi par le biais du théâtre et plus particulièrement à travers les rôles de composition créés sur mesure pour Karim par les deux producteurs que sont Shadwell et Pyke, la pluralité du moi métis sera directement donnée à lire par M.Duras. Cette pluralité reconnue par les deux auteurs-cinéastes, nous nous concentrerons ensuite sur la question de l'identité et montrerons alors la volonté commune à M.Duras et H.Kureishi de miner la définition occidentale pour mettre alors davantage l'accent sur l'hybride au risque de rendre le personnage métis si singulier.

B – Le métis chez M.Duras et H.Kureishi : un être d'autant plus singulier qu'il est avant tout pluriel

1 – Karim Amir : un rôle de composition sur mesure

Conscients de la place qu'occupent le cinéma et le théâtre dans l'œuvre de H.Kureishi et de M.Duras, nous avons trouvé intéressant de filer la métaphore et de débuter notre réflexion sur l'identité métisse par une analyse de l'expression « rôle de composition ». Couramment appréhendé comme le rôle qui amène un acteur à travestir son aspect physique et sa voix, le rôle de composition est, nous le savons, opposé au jeu naturel totalement en phase avec le caractère réel de l'acteur. Essence même du théâtre, les notions de faux-semblant et de simulacre font partie d'un pacte signé à l'entrée de la représentation avec le spectateur. Contrairement aux aborigènes mis en scène dans le film *La leçon de piano* de Jane Campion[1], qui bondissent sur la scène persuadés qu'il leur faut secourir certains personnages menacés de mort, le spectateur averti sait que le personnage est resté encore aujourd'hui celui qui porte le masque et en incarne le caractère. Intéressante, cette définition du masque invite à considérer plus en détails le rapport que l'acteur entretient avec le concept de l'Autre. Inévitable lors d'un rôle de composition, l'absorption de l'Autre en soi n'est pas sans danger pour le Moi de l'acteur. Le cas extrême est bien entendu celui de la schizophrénie. A cette occasion, l'Autre tout puissant se substitue au Moi avant de l'anéantir totalement. Peu fréquent chez les acteurs dont c'est la profession, ce dédoublement qui relève de la pathologie est le plus souvent contrôlé. S'il occupe le devant de la scène le temps de la représentation, l'Autre cède finalement rapidement sa place au Moi, lequel reprend ses droits lorsque le rideau se baisse. Pour aussi recevables ces deux appréhensions de l'Autre et du Moi soient-elles, toutes les deux font toutefois abstraction d'une possible intégration de l'Autre dans le Moi, intégration qui se solderait non pas par l'annulation de l'un au profit de l'autre mais par l'élaboration d'une identité plurielle alors tellement singulière.

Cette dernière hypothèse soulevée, il convient maintenant de montrer comment celle-ci trouve parfaite illustration avec le personnage-narrateur de H.Kureishi nommé Karim Amir. Propulsé par la maîtresse de son père dans les

[1] *La leçon de piano*, Jane Campion, 1993.

bras du producteur de théâtre nommé Shadwell, Karim confie rapidement son intérêt pour la scène[1]. Convaincu que le métier d'acteur est pour lui un formidable moyen d'assouvir son désir d'ascension sociale, Karim accepte sans condition les propositions qui lui sont faites et ce, même s'il doit être ridicule. Avant goût de ce qui l'attend par la suite, le passage relatant son audition en est une première illustration. Fier de se présenter à Shadwell avec un monologue de Sam Shepard extrait de *The Mad Dog Blues*[2], Karim voit ses ambitions revues à la baisse lorsque le producteur lui suggère de rejouer ce que lui considérait pourtant comme sa meilleure prestation[3] avec cette fois en tête une interprétation inattendue de ce même passage. Faisant fi de l'absence de lien avec le bourdonnement d'une guêpe allié à la volonté de celle-ci de le piquer, Karim doit prouver qu'il est lui aussi habité par une motivation inhérente selon Shadwell à tout acteur[4]. Conscient du ridicule qu'il y a à inclure une guêpe dans la récitation du monologue de Sam Shepard, Karim tente de résister, en vain. Shadwell s'emporte[5] et Karim comprend alors que le ridicule est un obstacle auquel il devra faire face si d'aventure il devait réussir dans le monde du spectacle et ainsi s'attirer le respect de son entourage[6]. Amorcée lors de son audition, l'idée selon laquelle Karim serait prisonnier de son envie de réussite et serait ainsi contraint à se conformer aux exigences du producteur se concrétise encore davantage lors du premier rôle pour lequel il est engagé, à

[1] L'entretien entre Karim et Shadwell noté dès le premier chapitre de la deuxième partie donne le ton. Les nombreuses répétitions du verbe « intéresser » confirment l'attirance de Karim pour la profession et présagent de ce fait de sa décision de s'engager sans réfléchir dans une pièce peu reluisante pour son image de marque :
« Eva tells me you're interested in acting »
« Yes for a long time, I suppose »
« Well, are you or aren't you? Am I to be interested in you or not? »
« Yes, if you're interested »
« Good, I am interested. I'd like you to do something for me. They've given me a theatre for a season. Will you come along and do a piece for me? »
« Yes I said. Yes, yes, I will » (137)

[2] L'investissement de Karim mérite ici d'être mentionné. En atteste la citation à venir, c'est la première fois que le personnage s'investit autant dans une mission qui lui est donnée, preuve qu'il a, contrairement à la première partie de ce travail, trouvé sa voie : « Over the next few weeks, with Eva directing me – which she loved – I prepared a Sam Shepard speech from *The Mad Dog Blues* for my audition with Shadwell. I'd never worked so hard at anything in my life ; nor, once I started, had I wanted anything so badly » (138)

[3] « But I reckon that was my best shot, Mr Shadwell » (139)

[4] « Your motivation – and all actors love a bit of motivation – is to brush, push, fight it away, OK ? » (139)

[5] « I'm not sure Sam Shepard would approve of the wasp business » I said confidently. He really wouldn't ». Shadwell turned and peered exaggerately into a cranny of the deserted theatre. But he's not fucking here, unless I've gone blind » (139)

[6] « And he went and sat down again, waiting for me to begin. I felt a complete wanker, waving at that wasp. But I wanted the part, whatever the part was. I couldn't face going back to that flat in West Kensington not knowing what to do with my life and having to be pleasant, and not being respected by anyone » (139)

savoir celui de Mowgli. Le costume retenu par Shadwell est une première illustration pointant le ridicule avec lequel Karim doit composer s'il souhaite poursuivre sa carrière d'acteur[1]. Non content de sacrifier son orgueil sur l'autel de l'ambition, comme avait pu le faire avant lui Julien Sorel dans le roman de Stendhal intitulé *Le Rouge et le noir,* Karim se voit contraint de renouer de façon aussi authentique de possible avec l'accent de l'Inde[2]. S'il est conscient du ridicule dans lequel il se trouve lorsqu'il se plie aux volontés de Shadwell, Karim en a la confirmation par Jamila. Venue assister à une de ses représentations, celle-ci salue dans un premier temps l'innocence, la jeunesse et l'exhibition selon ses termes de son petit corps si menu et si bien fait[3] puis bien vite apporte un bémol à cette apparente profusion de compliments. Contrairement à la mère de Karim qui n'a pu retenir ses larmes tant elle était émue de voir son fils sur les planches[4], Jamila critique vivement l'attitude de son ami qui s'est soumis aux exigences de son producteur et n'a ainsi pas hésité à se ridiculiser mais également à ridiculiser l'ensemble de sa communauté[5].

---

[1] Traité avec humour et cynisme, le passage relatif au costume de scène que Karim, dans la peau de Mowgli, se voit contraint de porter, a surtout d'intéressant le fait qu'il souligne avec force le ridicule auquel Karim doit faire face s'il souhaite continuer de monter sur scène et de noter :
« This is your costume, Mr Mowgli »
I craned my neck to examine the contents of her hands.
« Where is my costume? »
« Take your clothes off, please »
« It turned out that on stage I would wear a loin-cloth and brown make-up, so that I resembled a turd in a bikini-bottom. I undressed. 'Please don't put this on me' I said, shivering' 'Got to", she said. 'Be a big boy'. As she covered me from toe to head in the brown muck I thought of Julien Sorel in *The Red and the Black*, dissimulating and silent for the sake of ambition, his pride often shattered, but beneath it all solid in his superiority. So I kept my mouth shut even as her hands lathered me in the colour of dirt ». (146)
[2] « A word about the accent, Karim. I think it should be an authentic accent »
« What d'you mean authentic? »
« Where was Mowgli born? »
« India »
« Yes. Not Orpington. What accent do they have in India? »
« Indian accents »
«Ten out of ten »
« No, Jeremy. Please, no »
« Karim, you have been cast for authenticity and not for experience »
[…]
« Try it until you feel comfortable as a Bengali. You're supposed to be an actor, but I suspect you may just be an exhibitionist » (147)
[3] « Before we sat down in the restaurant Jamila took me aside and kissed me on the mouth. I felt Changez's eyes on me. 'You looked wonderful' she said, as if she was speaking to a ten-year-old after a school play. 'So innocent and young, showing off your pretty body, so thin and perfectly formed' » (157)
[4] « Mum wept with pride at my Mowgli » (156)
[5] « And it was disgusting, the accent and the shit you had smeared over you. You were just pandering to prejudices »

Notion des plus pertinentes dans le cadre d'une analyse postcoloniale centrée sur la représentation, le ridicule doit ici sa raison d'être à la réflexion qu'il entraîne sur l'identification de l'acteur à son personnage. Courante dans le monde du théâtre, cette idée est confortée lorsque nous remontons aux premières utilisations du masque à l'époque du théâtre classique. Vecteur d'identification dans le cadre d'une comédie, le masque était au contraire vecteur de distanciation dans le cas d'une tragédie. L'idée d'une identification possible entre Karim et le personnage qu'il interprète, à savoir celui de Mowgli est soulignée à plusieurs reprises en la personne de Shadwell. Son authenticité est non seulement valorisée, elle est préférée à son expérience. Elle seule justifie en effet son intégration dans la troupe de théâtre. Excluant totalement l'idée d'un possible rôle de composition pour Karim, Shadwell se félicite de lui avoir trouvé un rôle sur mesure, et de noter : « I am looking for an actor just like you. An actor who'll fit the part » (140). Encore ambiguës à ce stade de la narration pour Karim, les propos du producteur ne le sont plus du tout quelques pages plus loin lorsque ce dernier développe sa pensée et s'attarde alors longuement sur les rapprochements physiques liant Karim à Mowgli : «In fact you are Mowgli ; You're dark-skinned, you're small and wiry and you'll be sweet but wholesome in the costume » « I've found my Mowgli » (142) L'identification ainsi confirmée entre Karim et son personnage Mowgli annule donc apparemment l'idée que nous avions pu émettre en début de partie, à savoir celle qui aurait vu Karim dans un rôle de composition. Or, pour aussi réussie l'interprétation de Karim soit-elle, elle n'en est pas moins accompagnée d'un profond rejet. Toujours avortées, les tentatives de Karim de s'opposer à la volonté de Shadwell témoignent du rejet systématique à se conformer aux exigences de ce dernier. L'épisode du monologue récité en feignant la présence d'une guêpe, ou encore celui de sa réticence à porter le costume de Mowgli, sans parler de celui à l'occasion duquel il est question de son refus à s'appliquer à prendre l'accent indien[1] sont certainement les exemples qui

---

« Jammie – »
« And clichés about Indians. And the accents – my God, how could you do it? I expect you're ashamed, aren't you? »
« I am, actually »
But she didn't pity me; she mimicked my accent in the play.
« Actually, you've got no morality, have you? You'll get it later, I expect, when you can afford it » (157)
[1]« Being a human zoo was acceptable, provided the Indian accent was off the menu » (147)

soulignent le plus le rejet ressenti par Karim lorsqu’il joue le rôle de Mowgli. Incontestable, cette thématique du rejet est toutefois fort déstabilisante pour le lecteur qui ne comprend alors pas très bien ce qui pourrait expliquer le malaise de l’acteur Karim à jouer un rôle somme toute naturel où il lui suffirait de mettre en avant son moi profond. Une première explication à cette attitude est à chercher du côté de son manque d’expérience. Novice dans la profession, Karim est incapable de distinguer son moi intérieur du moi, un brin caricatural il est vrai, qu’il donne à voir aux spectateurs. Recevable, cette explication ne suffit toutefois pas à justifier le comportement de Karim. Tout aussi novice soit-il, il présente toutefois les qualités d’un autodidacte, à savoir la capacité de sentir les choses faute de les avoir apprises. En d’autres termes, nous constatons que Karim est bel et bien un acteur au sens où tout à chacun l’entend à la différence prêt qu’il propose un cheminement inverse. Le renversement si souvent constaté à d’autres occasions et qui constitue une des griffes de M.Duras et H.Kureishi a ici aussi toute sa raison d’être. Contrairement à l’acteur chevronné, c’est-à-dire à l’acteur qui intègre l’Autre dans son Moi le temps d’une représentation, Karim fait lui l’inverse. Soucieux de se débarrasser de ce Moi à la fois encombrant et gênant qui l’empêche de progresser et de s’élever dans les classes sociales, Karim s’est semble-t-il empressé de le rejeter à l’extérieur pour lui préférer cet Autre plus reluisant qu’il s’efforce d’intégrer en lui comme nouveau Moi. Nous l’aurons compris, jouer le rôle de Mowgli revient pour lui à absorber de nouveau un morceau de ce Moi qu’il lui est pour l’instant incapable de considérer Autre.

Originale, cette image de l’acteur, qui peinerait davantage à s’approprier le Moi refoulé à l’extérieur que l’Autre facilement intégré, est d’autant plus intéressante qu’elle nous permet de revenir sur nos propos et nous amène à constater le paradoxe selon lequel le jeu naturel auquel Karim doit se prêter serait avant tout un parfait rôle de composition. Touchée du doigt au contact du producteur Shadwell, la coexistence du Moi et de l’Autre en son sein est mal vécue par le personnage qui a ainsi tendance à s’en défendre. Le rejet qu’il éprouve à accepter ce Moi-Autre tout en continuant de vivre avec son Autre-Moi va progressivement disparaître au contact du deuxième producteur, Matthew Pyke. Lui seul s’avère en effet capable de lui faire accepter l’identité plurielle qui est la sienne et qui fait de lui un être tellement singulier. Le

changement d'attitude de Karim face à lui-même est, nous l'avons annoncé, largement imputable aux méthodes de travail auxquelles Matthew Pyke a recours. Connu et reconnu dans le monde du théâtre comme étant « the star of the flourishng alternative theatre scene » (159) mais également comme « the one of the most original directors around » (159), Pyke attire de suite la confiance de Karim. Accueilli dans sa troupe « The Movable Theatre » (160), Karim constate d'emblée les différences qui existent entre le théâtre de Shadwell : « a small wooden building like a large hut, in the suburban North London » (139) et la salle de répétition de Pyke : « a clean, bright rehearsal room with a polished wooden floor so we could run around barefoot in a church hall by the river, near Chelsea Bridge » (167). Premier indice visant à pointer les progrès que Karim va pouvoir accomplir au contact de son nouveau producteur, la situation géographique de la salle des répétitions favorable à l'épanouissement personnel puisque plus proche du cœur de Londres est vite rejoint par un deuxième indice, lequel se focalise sur les séances de travail des deux producteurs de théâtre. A nouveau, force est de constater que les séances de travail telles que Pyke les conçoit semblent beaucoup mieux organisées que celles de son prédécesseur et de noter : « The atmosphere Pyke created was in contrast to Shadwell's tense and chaotic rehearsals, which were essentially an imitation of how Shadwell thought geniuses worked » (168). Si à aucun moment nous avons eu envie de rapporter la description du lieu à une simple anecdote, c'est tout simplement parce qu'elle présage de méthodes de travail tout à fait différentes. Pressenti par le producteur Pyke comme étant la personne dont il a besoin dans son spectacle[1], Karim va, sans le savoir, profiter de l'opportunité qui lui est offerte pour apprendre à se connaître et ainsi accepter son identité plurielle somme toute fort singulière. Inscrit dans la même veine que certains philosophes grecs dont Socrate, Pyke amène ses acteurs à se connaître eux-mêmes avant de les faire monter sur les planches. Pré-requis à la connaissance de soi et donc à l'acceptation de son Moi profond, l'harmonie du groupe passe par des activités ludiques[2]. Cette dernière atteinte, Pyke peut passer à une deuxième étape à l'occasion de laquelle chacun est invité à confier

[1] En anglais dans le texte: « I knew you'd be the right person to be in this show » (170)

[2] « After lunch, to warm up again, Pyke had us play 'feely' games where we stood in the centre of a circle with our feet together and eyes closed and just let ourselves fall. Weak and relaxed, we'd be passed around the group. Everyone touched us; we embraced and kissed. This was how Pyke fused the group » (168)

un morceau de sa vie et donc de son Moi intérieur au sujet d'un thème donné, à savoir la position que chacun pense occuper dans le système de classes tel que nous le trouvons en Angleterre[1]. Intéressante, l'attitude de Karim empreinte de scepticisme, de doute ou encore d'embarras devant un tel déballage du Moi profond[2] témoigne du fait qu'il débute dans la profession et n'est pas encore parvenu à s'accepter lui-même. Cette acceptation de lui-même, Karim la doit à la décision de Pyke de ne pas leur imposer un rôle mais au contraire de les inviter à en trouver un qui leur sied. Conscient de ses lacunes[3], Karim se réfugie dans ce qu'il sait faire de mieux suite à son passage dans la troupe de Shadwell, à savoir la caricature. Il choisit alors le personnage de Anwar dont il confie se mettre facilement dans la peau[4]. Fier de sa prestation[5], Karim n'obtient pourtant pas les applaudissements escomptés. Le tableau qu'il brosse de son ami Anwar lui vaut en effet les critiques acerbes de Tracey. Représentante de la communauté noire au sein de la troupe, celle-ci dénonce une représentation caricaturale qui bafoue selon elle les minorités dont elle fait partie et qui sert de ce fait la cause des blancs, trop contents de souligner encore davantage leur supériorité[6]. Les critiques de Tracey s'avèrent d'autant plus intéressantes pour notre analyse qu'elles sont confirmées par la décision de Pyke de lui faire repenser son rôle depuis le début[7]. Loin d'un caprice de producteur, ce choix témoigne de sa volonté d'enrayer la réticence de Karim à

[1] « We each sat in what Pyke called 'the hot seat' with the group arranged in a staring semi-circle around us. Each of us had to tell the rest of the group the story of our life. 'Concentrate on the way you think your position in society has been fixed' said Pyke ». (168-169)
[2] « Being sceptical and suspicious, the English sort to be embarrassed by such a Californian display of self, I found the life-stories – accounts of contradiction and wretchedness, confusion and intermittent happiness – oddly affecting » (169)
[3] « In the past few weeks circumstances had made me discover what an ignoraminus I was. Lately I'd been fortunate, and my life had changed quickly, but I'd reflected little on it. When I did think of myself in comparison with those in Eleanor's crowd, I became aware that I knew nothing; I was empty, an intellectual void. I didn't even know who Cromwell was, for God's sake. I knew nothing about zoology, geology, astronomy, languages, mathematics, physics » (177)
[4] « I slipped into it easily » (179)
[5] « It was my turn ? I got up and did Anwar. It was a monologue, saying who he was, what he was like, followed by an imitation of him raving in the street. I slipped into it easily, as I'd rehearsed so much at Eleanor's. I thought my work was as good as anyone's in the group, and for the first time I didn't feel myself to be lagging behind everyone else » (179)
[6] Après avoir soulevé un à un les éléments qui lui posent problème dans la représentation de Karim, Tracey résume le fond de sa pensée en ces termes : « Your picture is what white people already think of us. That we're funny, with strange habits and weird customs. To the White man we're already people without humanity, and then you go and have Anwar madly waving his stick at the white boys. I can't believe that anything like this could happen. You show us as disorganized aggressors. Why do you hate yourself and all black people so much, Karim? » (180)
[7] « You must start again » (181)

intégrer ce Moi-Autre, réticence qui contribue d'ailleurs largement selon Pyke à faire de lui un bien piètre acteur :

> What a strange business this acting is, Pyke said ; you're trying to convince people that you're someone else, that this is not-me. The way to do it is this, he said: when in character, playing not-me, you have to be yourself. To make your not-self real you have to steal from your authentic self. A false stroke, a wrong note, anything pretended, and to the audience you are as obvious as a Catholic naked in a mosque. The closer you play to yourself the better. Paradox of paradoxes: to be someone else successfully you must be yourself! This I learned (220-221)

Au-delà de l'intérêt que représente cette citation quant au rôle de l'acteur, c'est bien de la reconnaissance d'un moi pluriel imputable à un rôle de composition dont il est ici avant tout question. Manifeste, cette pluralité du moi intrinsèque à l'acteur en général et au personnage de Karim en particulier nous amène à envisager l'expression « rôle de composition » sous un angle légèrement différent. Limitée jusqu'ici à sa dimension théâtrale, elle devient ici un synonyme possible d'arrangement. Terme emprunté à la musique, l'arrangement apporte à la composition une dynamique, entendons par là l'idée d'un processus qui va mener à la combinaison finale de plusieurs mois, sans jamais tomber dans la caricature. L'incarnation d'un autre personnage de son entourage, à savoir Changez, illustre tout à fait comment Karim parvient à tomber le masque pour alors épouser les idées de Pyke. La réussite imputable à l'acceptation de l'existence d'un moi pluriel générateur d'un moi singulier est confirmée au travers des réflexions de la mère. Venue assistée à la représentation, cette dernière ne fond pas en larmes comme lors de la première représentation à l'occasion de laquelle elle avait été émue de voir son fils dans le rôle de Mowgli. Consciente du changement qui a opéré dans sa qualité d'acteur, la mère de Karim lui rappelle que le fils qu'elle vient de voir sur scène dans le rôle d'un Pakistanais est avant tout anglais et que ceci ne doit jamais être oublié de lui :

> I was leaving, I was getting out, when Mum came up to me. She smiled and I kissed her. 'I love you so much', she said.
> 'Wasn't I good, eh, Mum?'
> 'You weren't in a loin-cloth as usual', she said. 'At least they let you wear your own clothes. But you're not an Indian. You've never been to India. You'd get diarrhoea the minute you stepped off that plane, I know you would'
> 'Why don't you say it a bit louder', I said. Aren't I part Indian?'
> 'What about me? Mum said. 'Who gave birth to you? You're an Englishman, I'm glad to say?

> 'I don't care', I said. 'I'm an actor. It's a job'
> 'Don't say that,' she said. 'Be what you are' (232)

Intéressante, cette citation montre que Karim est parvenu à combiner, pour ne pas dire faire la somme des différents Moi qui le composent pour en donner une version au singulier. Cette victoire, Karim la doit principalement à Pyke. Contrairement à Shadwell, celui-ci a parfaitement compris les dangers d'une représentation caricaturale et a ainsi préféré amener doucement le personnage à accepter puis finalement intégrer cet Autre-Moi tellement rejeté par lui à ses débuts. Cette osmose, que nous pouvons également appeler métissage, du Moi du passé avec celui du futur, a bien évidemment été rendue possible par le seul truchement du théâtre. Lui seul légitime le port du masque nécessaire à celui qui n'ose encore ni ne parvient à afficher une pluralité du Moi somme toute fort singulière. Le rôle de composition qualifié dès le titre de cette partie de « sur mesure » tellement elle sied à la vie du personnage Karim irradie ensuite rapidement sa vie même. Sa visite en fin de narration à celui qui fut jadis son meilleur ami et peut-être même son double en est une illustration.

Premier témoignage de la pluralité de l'identité et avec elle celui du renversement des valeurs occidentales qui n'envisagent à aucun moment que de cette même pluralité puisse naître sa singularité, le rôle de composition joué par Karim n'est pas le dernier. Le résumé que le producteur Pyke donne de sa pièce, à savoir « race, fucking and class », permet en effet de creuser plus avant ce que H.Kureishi entend par « identité plurielle ». Réduite à la combinaison de deux mois que sont celui de Changez et celui de Karim, l'identité doit également sa pluralité au mélange de ces trois composantes. Sortes de mise en abyme, les pièces de théâtre dans lesquelles joue Karim irradient le reste de la narration et contribuent ainsi à généraliser la représentation que l'auteur-cinéaste entend donner de l'identité.

Le résumé que Pyke propose de sa pièce de théâtre fournit une excellente piste de lecture pour qui souhaite mettre en lumière l'impact du théâtre sur la narration et plus particulièrement sur l'idée que nous avons de l'identité. Selon lui, toutes les composantes sont réunies pour que le divertissement soit le meilleur possible. Longuement développé à divers endroits de ce travail, les thématiques que sont les classes sociales, la question de la race , la sexualité et finalement la farce prennent ici une dimension nouvelle. Etudiées pour elles-

mêmes dans les pages précédentes, elles doivent leur présence ici au lien étroit que chacune de ces thématiques ont tissé avec la notion d'identité. Traduction de l'appartenance ou non à un groupe, elles participent également à redéfinir le concept d'identité. A l'instar du concept d'instant développé en première partie de ce chapitre, l'identité ainsi présentée peut elle aussi se targuer d'être plurielle. Manifeste, cette pluralité est d'autant plus intéressante qu'elle compose l'être métis. Somme mais également résultat de ces différentes composantes, le métis chez H.Kureishi dispose ainsi d'une identité au singulier bien singulière.

Avec cette première partie centrée sur le personnage métis de *The Buddha of Suburbia,* Karim Amir, nous avons montré les parallèles qu'il est effectivement possible de tracer entre instant et identité. A l'instar du premier concept développé dans ce chapitre, l'identité a en effet elle aussi montré sa faculté somme toute paradoxale de créer du singulier à partir du pluriel. Composition, arrangement ou tout simplement construction, l'identité métisse telle que H.Kureishi la perçoit doit maintenant être confrontée à la représentation non moins subversive que M.Duras en donne à lire.

2 – *L'Amant* de M.Duras : Le Moi pluriel pour contrer une identité unique à l'occidentale

Tout aussi déterminée que H.Kureishi à miner la vision occidentale de l'identité qui privilégie l'unicité au détriment d'une multiplicité plus naturelle, M.Duras opte elle aussi pour l'image théâtrale et donne ainsi à lire le Moi comme une collection de rôles. Représentation classique de l'identité souvent définie comme « a set of social definitions », l'image d'un cumul de rôles différents retenue par M.Duras a d'original le fait qu'elle se solde par une identité en mutation constante, signe du refus de s'arrêter à un Moi fixe, unique et définitif. L'éclatement du Moi contenu dans toute autobiographie offre une première piste de lecture. De fait, qu'il s'agisse de la distinction établie entre auteur narrateur et personnage ou encore des différentes époques accompagnées des différents regards portés sur un épisode d'une vie, tout concourt à souligner la pluralité du Moi. Intrinsèque au genre autobiographique, la pluralité du Moi est tout aussi décelable au travers des

différents moyens d'expression. A aucun moment livrée à elle-même dans les productions durassiennes, l'écriture profite ainsi de son absorption du cinéma et de la photographie pour dévoiler toutes les facettes du Moi.

Cette approche intéressante mais qui reste classique de la pluralité du Moi est renforcée chez M.Duras par la thématique de la métamorphose. Le visage qui est donné à voir en ouverture de *L'Amant* traduit tout à fait celle-ci en train d'opérer[1]. Perte de son unité pour Renate Günther, cette appréhension de l'identité au travers du visage l'amène à se pencher sur le Moi mobile qu'elle qualifie de « hollow form constantly shaped anew »[2]. Constante de l'écriture durassienne, le mouvement permanent que nous avions déjà évoqué à l'occasion du paragraphe consacré au concept de devenir déborde ici la seule notion du Moi et invite alors à considérer une possible extension vers l'extérieur. Premier exemple d'une pluralité du Moi véhiculée par la projection sur l'extérieur, l'utilisation de la troisième personne du singulier mérite considération. Souvent adopté dans ses ouvrages, le choix de la troisième personne prend une dimension particulière dans *L'Amant.* La distance que prend en effet le narrateur par rapport au personnage qu'elle fut jadis est si grande qu'elle l'amène à se considérer comme une autre.

Preuve de la pluralité du Moi, sa projection vers l'extérieur est également une façon de pointer sa complexité. En marge de la conception occidentale qui prône une identité unique, M.Duras s'attache quant à elle à souligner le paradoxe selon lequel la pluralité de l'identité serait seule capable de créer la singularité. Cette hypothèse paradoxale apparaît tout particulièrement lorsque nous nous penchons sur la thématique du double. Plusieurs fois appréhendé par l'auteur-cinéaste, le double a ceci d'intéressant qu'il permet de développer plus avant l'analyse selon laquelle le Moi durassien tirerait sa singularité de sa pluralité. Exemple de projection du Moi à l'extérieur, à en juger par le reflet que le double renvoie à son homologue, le double peut également s'entendre comme la combinaison plurielle et finalement singulière du Moi et de l'Autre.

---

[1] Brutal dans sa finalité, le vieillissement ne s'est toutefois pas abattu sur le personnage-narrateur sans que celle-ci ne s'en aperçoive. A l'image du processus de lecture, il a donné tout loisir de voir la transformation opérer : « Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer la rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture » (10).

[2] R.Günther. *Duras*, Le Ravissement de Lol V.Stein *and* L'Amant, op.cit., 17.

Utilisé dans ce contexte comme le synonyme possible de l'adjectif « unique », « singulier » peut tout autant s'entendre comme celui de « étrange ». Allusion à l'expression freudienne « l'inquiétante étrangeté », la notion de singularité ainsi perçue trouve parfaite illustration chez M.Duras au travers des deux personnages que sont l'enfant et sa compagne de dortoir Hélène Lagonelle. Déjà mentionnée dans le cadre de notre analyse sur le voyeurisme, Hélène Lagonelle mérite de l'être à nouveau ici pour l'éclairage qu'elle met sur la thématique du double. Projection extérieure du Moi de l'enfant, Hélène Lagonelle est également cette Autre qui fut un temps le Moi de l'enfant avant sa rencontre avec l'amant chinois.

Illustration d'une pluralité somme toute fort singulière, le double ainsi donné à lire est une forme de métissage capable d'intégrer le Moi et l'Autre en son sein. Il tient également son originalité de sa capacité à réhabiliter pleinement le concept de différence tant il amène à se pencher sur la thématique de l'étrangeté.

Dernier volet de ce travail, ce chapitre a confirmé la propension de M.Duras et H.Kureishi à traiter la question du métissage de façon oblique. Pointé du doigt à l'occasion du chapitre précédent centré sur la notion de sexualité, le désir des deux auteurs-cinéastes de donner à lire une lecture oblique du métissage s'est ici concrétisé de façon visuelle à en juger par notre choix de diviser ce chapitre en deux parties se reflétant l'une l'autre. Symbolique à laquelle M.Duras et H.Kureishi s'avèrent fort attachés, le miroir a une fois encore joué tout son rôle. En minimisant la dimension temporelle d'ordinaire allouée à l'instant, nous avons privilégié le lien notoire avec le métissage en général et le métis en particulier. Concept paradoxal qui tire sa singularité de sa seule pluralité, l'instant ainsi abordé a ouvert la voie à l'analyse de l'identité métisse.

Commun aux deux auteurs-cinéastes, l'ancrage de l'analyse de l'identité dans le théâtre s'est avéré un point de départ des plus pertinents. Davantage dévéloppé chez H.Kureishi que chez M.Duras, le théâtre et la notion de rôle qu'il implique se sont ensuite infiltrés dans le texte et ont alors permis d'analyser combien ces jeux de rôles reflètent la complexité d'une identité plurielle. Miné, le concept d'identité à l'occidental n'a dans ces conditions plus

raison d’être. Résultat pour H.Kureishi d’une combinaison de concepts aussi divers et variés que la race, le système de classes sociales ou de la sexualité, l’identité correspond davantage chez M.Duras à un processus, entendons par là une construction en mouvements constants qui ne cesse de se développer et n’est dans ces conditions à aucun moment achevée. Différents dans leurs manières de procéder, M.Duras et H.Kureishi s’accordent toutefois à dire que de cette pluralité naît la singularité. Appréhendé dans cette dernière phrase comme le contraire de la pluralité, le terme « singularité » a également permis d’envisager le terme « singularité » comme synonyme possible « d’étrangeté ». Clin d’œil à l’expression freudienne, notre utilisation de l’expression « inquiétante étrangeté » a sans aucun doute constitué le point d’orgue de ce chapitre. Moyen de souligner la pluralité singulière qui constitue le Moi métis, ce fut également l’occasion de mettre en avant la notion de différence, sans pour autant la donner pour inquiétante, au contraire.

CONCLUSION

Ebranlée en première partie du chapitre d'ouverture lorsque nous nous sommes un temps alignés sur la pensée de Daniel Sibony et avons montré combien le métissage chez M.Duras et H.Kureishi était lié à la notion d'entre-deux, la théorie selon laquelle le métissage participerait à réhabiliter pleinement le concept de différence jusqu'à donner les deux concepts interchangeables s'est finalement imposée en maître.

Premiers indices témoignant du lien inextricable qui unit le métissage à la différence, les articles « Des enfants maigres et jaunes » de M.Duras et « The Rainbow Sign » de H.Kureishi nous ont ensuite amenés à nuancer la dimension exclusivement conjonctive du métissage. Manifeste jusque dans la trame de leurs productions respectives à en juger par la récurrence de certains personnages, la conjonction que nous avons identifiée au travers de thématiques telles la famille ou encore l'autobiographie mais également au regard d'une récriture systématique, n'est à aucun moment parvenue à éradiquer la disjonction. Contenue dans le préfixe « mé » et véhiculée par une pléthore de thématiques toutes plus porteuses de désordre les unes que les autres, la disjonction s'est en effet rapidement octroyé une place de choix au sein de leurs productions. Notoires, des thématiques telles l'éclatement de la cellule familiale, la violence des émeutes de rue qui secouent l'Angleterre des années Thatcher ou encore la folie dont certains personnages comme la mendiante sont victimes ont ainsi trouvé écho dans le style même de leurs écritures respectives. Le choix de la fragmentation manifeste dans des ouvrages comme *L'Amant* ou encore *The Buddha of Suburbia*, le poids accordé au manque ou encore la décision de priver le dialogue de son pouvoir d'échange pour lui préférer dans *India Song* une parole « relais » ont fini de donner un cachet nouveau à l'expression « coupure-lien ». Définitivement arrachée à la sphère de l'entre-deux, l'expression coupure-lien a ainsi contribué au sacre de la disjonction. Elle a également montré que cette dernière était seule capable d'assurer le lien et de conférer son sens à l'œuvre.

Le statut accordé à la différence assis, nous avons ensuite resserré ses liens avec le métissage et avons alors montré dans le deuxième chapitre comment les deux notions participaient au brouillage des frontières avant de conclure à une possible interchangeabilité des deux concepts.

Matérialisation du concept de différence, la marginalité a tout d'abord tiré son intérêt et son originalité de sa mise en scène. L'abondance des didascalies notées dans les pièces de théâtre et les scénarios et la pléthore de personnages en rupture avec la société/norme pour points de départ, nous avons approfondi notre analyse et avons montré comment didascalies et caractérisation favorisaient, chacune à leur manière, le brouillage des frontières d'ordinaire érigées entre écrit, oral et visuel. Vecteurs de métissage à en juger par leur aptitude à envahir l'espace textuel dialogué, les didascalies et autres indications scéniques analysées dans *L'Eden Cinéma* et *India Song* mais également dans *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid* nous ont ensuite amenés à parler d'écriture filmique. Osmose des deux œuvres que sont la littérature et le film et avec elles celle de l'écrit et du visuel, cette écriture métisse spécifique à *L'Amant de la Chine du Nord* a finalement laissé sa place à la question de la mise en voix. Constante de la littérature postcoloniale, la thématique de la voix des marges a progressivement dévoilé toute son originalité. Intrusion de l'oral dans un domaine réservé à l'écrit, la voix, ou devrions-nous dire les voix-off, ont renforcé la forte interaction entre le métissage et la marginalité. Offrant nombre de caractéristiques communes, les deux concepts ont dépassé le simple « brouillage des frontières ». Pertinent dans le cadre d'une analyse visant à mettre en valeur la dimension spectacle de la marginalité qui se voit et s'entend autant qu'elle s'écrit, le floutage des frontières nous a conduits à étudier le statut que M.Duras et H.Kureishi accordent réellement à la norme. A aucun moment engloutie par une marginalité « gagne terrain », la norme s'est en effet métissée avec elle. La reconnaissance de l'*Establishment*, l'influence du Nouveau Roman pour l'une et celle de la tradition anglaise pour l'autre ou encore les références intertextuelles nombreuses furent autant de preuves de sa présence. Significatifs, ces exemples qui nous ont permis de nous pencher sur des ouvrages tel *L'Amant* et *Un barrage contre le Pacifique* pour M.Duras et *The Buddha of Suburbia* et *The Black Album* pour H.Kureishi n'ont toutefois en rien signifié que la norme ait conservé sa place. Détrônée du centre, cette dernière n'a en effet eu pour seul intérêt que de souligner encore davantage l'originalité et l'authenticité de la marginalité telle que celle-ci fut appréhendée par les deux auteurs-cinéastes.

Pensée en terme de métissage, la marginalité ainsi perçue n'a pas seulement traduit l'aisance avec laquelle les deux auteurs-cinéastes s'étaient approprié le concept. Elle a également resserré le lien avec le métissage et a alors amené à conforter l'hypothèse d'une possible interchangeabilité des deux concepts. De fait, si nous avons conclu à une marginalité métisse, celle d'un métissage emprunt de marginalité et avec elle de différence fut en effet tout aussi recevable au terme de ce chapitre.

Désireux de creuser plus avant cette conclusion partielle qui nous invitait à considérer l'existence d'une possible interchangeabilité des deux notions, nous avons alors proposé une analyse indirecte du métissage. Uniquement appréhendé de façon oblique, c'est-à-dire par le biais de thématiques d'ordinaire réservées à la différence, le métissage a fini par réhabiliter le concept de différence. Il a également montré à quel point les deux notions étaient indissociables l'une de l'autre chez M.Duras et H.Kureishi.

La sexualité traitée dans le troisième chapitre fut le premier exemple retenu pour illustrer l'idée de la différence telle que nous voulions la transmettre dans ce travail. Véritable art de vivre, la sexualité permit aux lecteurs de H.Kureishi de suivre l'évolution de ses personnages et à ceux de M.Duras d'analyser plus avant la thématique de la jouissance. A noter toutefois que pour aussi débridée soit-elle, la sexualité n'a toutefois pas eu pour seule finalité de donner force détails sur les jeux de l'amour et la force dévastatrice du désir. La place qu'elle a accordée au désir d'interdit en général et au désir d'interdit métis en particulier s'est en effet avérée des plus pertinentes. Première étape de ce chapitre, la pertinence de l'interdit notée au travers du jeu des focalisations externes et internes, lesquelles le condamnent autant qu'elles l'incitent et le valorisent, a ensuite laissé la place à l'analyse de la transgression sexuelle. Abondamment représentée par le biais de la prostitution et de l'homosexualité, la transgression sexuelle a eu la formidable capacité de consolider l'alliance entre le métissage et la différence. Reflet d'une œuvre métisse si l'on en juge par les figures de déplacement qu'elle a véhiculées et la confirmation de la pertinence de l'oblique que le voyeurisme a ensuite induite, la transgression a surtout eu d'intéressant de pouvoir être « racialisée ». Anglicisme, le concept de « racialisation » s'est avéré d'une importance capitale dans un travail centré sur la notion de métissage. Son utilisation dans

le cadre d'une analyse de la transgression sexuelle a en effet non seulement justifié la pertinence de l'oblique mais elle a également entériné l'ancrage du métissage dans la différence en permettant entre autres un développement sur le concept d'altérité tel que celui-ci est entendu par M.Duras et H.Kureishi.

Première illustration de l'intérêt d'analyser le métissage par le biais de la différence, la sexualité en général et la transgression en particulier ont ensuite été complétées par le traitement que nous avons réservé à l'instant.

Matérialisation de notre volonté de développer plus avant la pertinence de l'oblique, la scission du dernier chapitre en deux parties censées se refléter l'une l'autre a fini de sacrer la notion de singularité et avec elle son lien inextricable avec le concept de métissage. Privé de sa dimension temporelle, l'instant fut le concept sur lequel s'est appuyé l'ensemble du chapitre. Sa sexualisation et la double vision homme/femme qui en ont découlé ou encore la notion de « flash » commune aux deux auteurs-cinéastes furent les principaux exemples retenus pour illustrer sa pluralité. Fondamentalement pluriel, l'instant s'est également avéré un concept paradoxal capable de tirer sa singularité de sa seule pluralité. La thématique de l'androgynie développée par M.Duras et fort bien mise en valeur avec le chapeau du personnage-narrateur de *L'Amant* mais également celle de la simultanéité commune aux deux auteurs-cinéastes et imputable à une écriture de la précipitation et de l'accélération ont ainsi mis sur le devant de la scène un instant singulier, reflet d'une identité métisse. Fruit d'une construction chez H.Kureishi étroitement liée au rôle de composition dans une pièce de théâtre, l'identité métisse est apparue chez les deux auteurs-cinéastes telle une combinaison singulière de plusieurs facteurs. Déstabilisant pour le lecteur occidental lequel n'a alors plus uniquement à composer avec une identité unique, le métissage du Moi et de l'Autre a ainsi participé à la valorisation d'une différence nullement inquiétante, au contraire.

En faisant ainsi l'apologie de la différence, le métissage donné à lire par M.Duras et H.Kureishi est parvenu à la réhabiliter. Revalorisée, la singularité n'a en effet à aucun moment fait l'objet d'une quelconque condamnation. Prisée et sans cesse recherchée par les deux auteurs-cinéastes, elle a permis de balayer d'un revers les théories de ceux qui font parfois un amalgame grossier entre le métissage et la mondialisation. Moyen, nous l'avons vu en introduction, de favoriser l'interpénétration et le brassage des cultures, la

mondialisation menace en effet de donner naissance à une société uniforme qui exclut la reconnaissance d'une spécificité métisse. Evincée de notre travail, cette représentation limitée du métissage a ainsi sans surprise cédé sa place à une approche davantage en harmonie avec les idées défendues par l'écrivain créole Patrick Chamoiseau ou encore avec celles de certains écrivains ou critiques postcoloniaux que sont par exemple Salman Rushdie et Homi Bhabha. Avec des différences évidentes d'ailleurs principalement imputables à leurs origines respectives[1], tous ont montré comment le métissage tirait sa singularité de sa pluralité.

Pertinent pour les liens qu'il a permis de tisser entre la différence et le métissage, ce travail est également apparu comme un « reflet » possible de l'écriture des deux auteurs-cinéastes. Soulignée à plusieurs occasions, la thématique du miroir ressurgit en effet à nouveau ici et nous amène alors à considérer plus en détails ce que nous entendons par « alliance oxymorique ». Illustré tout au long de cette étude par le biais de l'association insolite des deux termes contraires que sont le métissage et la différence, ce style d'écriture basé sur le paradoxe est une constante de leurs écritures respectives. Défini puis appréhendé à plusieurs occasions dans ce travail comme « ce qui est contraire à l'opinion commune », le paradoxe n'est en effet pas seulement entendu par M.Duras et H.Kureishi comme un ancrage dans la marginalité. La deuxième définition qui le caractérise, à savoir celle qui le présente comme le résultat d'une contradiction entre deux idées, deux principes ou encore deux propositions joue en effet un rôle tout aussi significatif. Plusieurs fois noté dans ce travail lorsque nous avons parlé de coupure-lien ou encore lorsque nous nous sommes arrêtés sur la pluralité vecteur de singularité, le paradoxe a également la particularité de s'étendre à l'ensemble de leurs productions écrites. Concept souvent mentionné dans le cadre d'un travail sur M.Duras[2], le paradoxe constitue le fondement de ses textes et justifie dans le même temps le sentiment de déstabilisation qui émane de la plupart de ses productions écrites.

---

[1] Voir à ce sujet les paragraphes situés en introduction à ce travail allant de la page 20 à la page 24.

[2] Parmi les différents articles qui traitent la question du paradoxe dans l'œuvre durassienne, nous retiendrons tout particulièrement l'article de Sarah Gaspari intitulé « Du paradoxe à 'l'absence' du genre : *L'Amour* de Marguerite Duras ». A cette occasion, elle ouvre son communiqué sur les propos de Bernard Alazet et montre à son tour dans quelle mesure l'écriture durassienne « existe en puisant aux ressources du paradoxe et de l'absence ». Sarah Gaspari : « Du paradoxe à l'absence du genre : *L'Amour* de Marguerite Duras » in *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, textes réunis par Anne Cousseau et Dominique Denès. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2006, 137-148.

Véritable stratégie d'écriture pour les deux auteurs-cinéastes avides d'ébranler les certitudes occidentales pour leur préférer une représentation du monde orientalisée, la déstabilisation se colore ainsi inévitablement d'une dimension politique qui mériterait à l'avenir de faire l'objet d'une analyse plus approfondie.

Touchée du doigt dans ce travail lorsque nous nous sommes attardés sur le portrait que H.Kureishi brosse du premier ministre Margaret Thatcher mais également lorsque nous avons distingué le colonialisme du postcolonialisme ou encore lorsque nous nous sommes attardés sur la représentation de la nation, la politique ne l'a toutefois nullement été lorsque nous avons traité de la voix. Essentielle à une bonne appréhension de l'identité métisse, la voix a déjà retenu notre attention à l'occasion du deuxième chapitre. Intéressante, pour la réflexion qu'elle a permise sur la mise en voix de la marginalité par le biais des voix off mais également sur le statut que M.Duras et H.Kureishi accordent à l'oralité, la voix ainsi abordée a négligé la piste politique. Contenue en germe dans des mots tels le « vote »[1] ou encore dans des expressions latines telles « vox populi »[2], la dimension politique de la voix l'est encore davantage lorsque nous lui prêtons le mot « porte-parole » pour synonyme. Cliché des auteurs postcoloniaux, lesquels ont souvent pour mission de valoriser leur communauté et de présenter ainsi une vision politique autre du monde, cette analyse de la voix risquerait toutefois de contrarier la problématique soutenue dans ce travail. Effleurée en amorce au travail sur la voix, l'idée que H.Kureishi puisse être un représentant de la communauté pakistanaise installée en Angleterre a en effet rapidement été abandonnée. Son refus de servir de porte-parole d'une communauté au détriment d'une autre ne fait toutefois pas de lui un écrivain qui se serait retiré de la scène publique.

Nouvelle illustration de sa différence, son identité métisse lui permet en effet de mettre des mots sur des événements politiques divers, allant de la grève des mineurs sous Margaret Thatcher à l'intégrisme religieux. Lorsqu'il se donne à lire comme une « Voix de la dissidence », H.Kureishi souligne alors la

[1] « Opinion exprimée dans une assemblée délibérante, un corps politique », le vote a pour synonyme le mot « voix ».
[2] Expression latine signifiant littéralement « la voix du peuple » et qui est définie comme « l'opinion du plus grand nombre », elle est aussi fortement chargée politiquement parlant. La voix du peuple s'inscrit en effet dans la lignée de concepts que sont par exemple la démocratie et avec elle la souveraineté du peuple.

rupture qui l'habite et resserre les liens tissés tout au long de ce travail avec M.Duras. Ecrivaine engagée, elle aurait en effet elle aussi toute sa place dans une étude consacrée aux « Voix de la dissidence ». Entièrement justifié par son engagement politique permanent et tellement contestataire, le qualificatif de « Voix de la dissidence » pour décrire le style Duras gagnerait en effet à être analysé dans le cadre d'un travail qui concernerait cette fois l'écriture féminine et avec elle la voix, pour ne pas dire les voix des femmes.

Piste de travail à envisager pour l'avenir, la thématique de la voix alliée à celle de la politique n'est pas la seule à mériter plus amples considérations. Une étude approfondie de leurs productions cinématographiques s'avèrerait en effet elle aussi des plus pertinentes. Mentionné à plusieurs occasions dans ce travail par l'intermédiaire de l'analyse de leurs scénarios respectifs ou en amorce à notre analyse de la simultanéité, le cinéma de M.Duras et celui de H.Kureishi renferment suffisamment de spécificités pour que nous lui consacrions toute notre attention. Toujours soucieux de souligner la place accordée au miroir et avec lui à l'oblique, nous pourrions ainsi dans un premier temps analyser comment les productions cinématographiques des deux auteurs-cinéastes, entendons par là les thématiques abordées mais également les techniques qui leur sont propres, mettent elles aussi un point d'honneur à réhabiliter la différence par le biais du métissage. Simple transposition de l'écrit sur le cinéma, cette étude gagnerait ensuite à être élargie à d'autres cinéastes.

Les binômes M.Duras/JL.Godard[1] et H.Kureishi/S.Frears[2] pour point de départ, nous pourrions par exemple étendre notre analyse au réalisateur britannique Ken Loach. Personnage emblématique qui confère toute son identité au cinéma britannique[3], Ken Loach partage nombre de points communs avec H.Kureishi. Comme lui il a débuté sa carrière d'acteur sur les planches, comme lui il fut ensuite accueilli par le monde de la télévision où il fut sollicité par Channel 4 et enfin comme lui il est attaché au réalisme social.

---

[1] Nous renvoyons à l'article de Didier Coureau intitulé « Marguerite Duras – Jean-Luc Godard, Rencontres réelles et virtuelles : un entretien infini » in *Marguerite Duras, Marges et transgressions,* op.cit., 195-204.

[2] Nous renvoyons au journal de H.Kureishi intitulé « Some time with Stephen: A diary » in *Dreaming and Scheming, Reflections on writing and Politics,* op.cit., 127-199.

[3] Pour plus d'informations sur ce réalisateur engagé hors norme, nous renvoyons à l'article publié à l'adresse : www.museum.tv/archives/etv/L/htmlL/loachken/loachken.htm. Au-delà des titres de ses productions figurent également un paragraphe sur ses techniques cinématographiques somme toute tellement éloignées des productions commerciales classiques. Date d'accès: 04/05/2008.

Si plusieurs de ses films mériteraient que nous nous y attardions tant ils attirent la controverse et ont une dimension politique notoire, un se prêterait tout particulièrement à une analyse comparative avec H.Kureishi. Ce film auquel nous pensons, c'est *Just a Kiss*[1]. S'il s'inscrit dans un contexte politique différent et s'il ne traite pas de la question de l'homosexualité, *Just a Kiss* présente néanmoins plusieurs similitudes avec *My Beautiful Laundrette* de neuf ans son aîné. Le traitement des relations amoureuses entre deux personnes d'origine culturelles différentes ou encore la représentation de la communauté anglo-pakistanaise installée dans une ville phare du Royaume-Uni pour ne citer que ces deux exemples seraient ainsi des thématiques parmi d'autres qui contribueraient à mettre en valeur la pertinence de ce rapprochement. Elles entraîneraient bien entendu une analyse détaillée des techniques cinématographiques utilisées par les deux cinéastes désireux de mettre un coup de projecteur sur la différence.

Si la référence à Ken Loach nous permettait d'élargir notre sujet sans pour cela sortir de la thématique délimitée dans ce travail, à savoir le traitement de la race et avec elle celui de la culture voire dans une certaine mesure celui du métissage, d'autres thématiques pourraient tout aussi bien s'en éloigner. Quittant de vue les productions de H.Kureishi sur lesquelles nous avons centré notre attention le temps de ce travail, nous pourrions nous pencher avec intérêt sur d'autres plus récentes. Disant cela, nous pensons à une étude comparative qui envelopperait trois de ses productions écrites que sont *Intimacy*, *The Body* et *Something to tell you.* En marge de la sphère coloniale et postcoloniale qui caractérise ses écrits antérieurs, ces écrits ont la particularité de proposer une réflexion sur l'impact du vieillissement sur l'homme ayant atteint la maturité. Invitation à analyser la manière dont est perçue et vécue la crise de la quarantaine, mais également gros plan sur les relations familiales telles que celles-ci ont déjà pu être traitées chez M.Duras, l'analyse de ses productions nous permettrait ensuite de nous attarder sur l'utilisation que H.Kureishi fait de l'intertextualité. Constante de son écriture, celle-ci ne reflète en effet pas uniquement l'ancrage de l'auteur-cinéaste dans la tradition anglaise. Constaté dans ce travail lorsque nous nous sommes arrêtés sur le parallèle

[1] Produit en 2004, *Just a Kiss* est le titre commercial du film. Le titre original « *Ae Fond Kiss* », est une référence directe au poème de Robert Burns écrit au 18ème siècle.

volontairement établi entre Karim Amir et Mowgli, le recours à l'intertextualité fut ainsi pour lui un moyen d'installer la subversion sur le devant de la scène tout en la mêlant parfois à une bonne dose d'humour. Approche postmoderne si l'on en juge par les comparaisons qu'il est possible d'établir avec d'autres auteurs de sa génération, la place que H.Kureishi donne à l'intertextualité dévoilerait toute sa spécificité si nous nous arrêtions sur les deux productions que sont respectivement *The Portrait of Dorian Gray* d'Oscar Wilde et *Frankenstein* de Mary Shelley. Pertinents pour les réflexions qu'ils engendrent sur le vieillissement de l'homme et la Création, ces deux ouvrages ont un rôle fondamental dans *The Body*. Terme au réalisme social, ce glissement vers le fantastique serait alors peut-être à analyser comme le signe de la volonté de H.Kureishi de proposer une approche de la Création… différente.

BIBLIOGRAPHIE

I -

MARGUERITE DURAS

1 – Corpus retenu

Un Barrage contre le Pacifique. Paris: Gallimard, 1950.

Le Vice-consul. Paris: Gallimard, 1966.

India Song (Texte – Théâtre – Film). Paris: Gallimard, 1973.

L'Amant. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

L'Eden Cinéma. Paris: Mercure de France, 1986.

L'Amant de la Chine du Nord. Paris: Gallimard, 1991.

2 – Marguerite Duras par elle-même: Essais et autres écrits cités ou consultés

Le Ravissement de Lol V. Stein. Paris: Gallimard, 1964.

Détruire dit-elle. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

Abahn, Sabana, David. Paris: L'Imaginaire Gallimard, 1970.

Les Parleuses en collaboration avec Xavière Gauthier. Paris: Editions de Minuit, 1974.

Les lieux de Marguerite Duras, en collaboration avec Michelle Porte. Paris: Editions de Minuit, 1977.

Les yeux verts, nouvelle édition. Paris: *Les cahiers du cinéma,* 1980 et 1987.

Le square. Paris: Gallimard, 1955 renouvelé en 1983.

Outside, *Papiers d'un jour*. Paris: Gallimard, 1984.

La douleur. Paris: Gallimard, 1985.

La vie matérielle. Paris: Gallimard, 1987.

Yann Andréa Steiner. Paris: Gallimard, 1992.

Ecrire. Paris: Gallimard, 1993.

La mer écrite, Photographies d'Hélène Bamberger. Paris: Marval, 1996.

3 – Ouvrages et articles critiques cités ou consultés

a – Ouvrages critiques

Adler, Laure. *Marguerite Duras.* Paris: Gallimard, 1998.

Alazet, Bernard, **Blot-Labarrère, Christiane, Harvey, Robert** (textes réunis par). *Marguerite Duras, la tentation du poétique.* Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Alazet, Bernard et Calle-Gruber, Mireille (textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras 1, Les récits des différences sexuelles.* Paris-Caen: Lettres modernes minard, 2005.

Armel, Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie.* Paris: Le Castor Astral, 1990.

________ , *Marguerite Duras. Les trois lieux de l'écrit.* Paris: Christian Pirot, 1998.

Bajomée, Danielle et Heyndels, Ralph (textes réunis par). *Ecrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras.* Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Barbéris, Dominique. Moderato Cantabile, L'Amant *de Marguerite Duras.* Paris: Nathan, Collection « Balises », 1992.

Blot-Labarrère, Christiane. *Marguerite Duras.* Paris: Editions du Seuil, 1992.

Borgomano, **Madeleine**. *L'écriture filmique de Marguerite Duras.* Paris: Albatros, 1985.

_______ , *Duras : une écriture des fantasmes.* Bruxelles: Cistre 'Essais', 1985.

Bouthors-Paillard, Catherine. *Duras la métisse.* Genève: Droz, 2002.

(de) Chalonge, Florence. *Espace et récit de fiction, Le cycle indien de Marguerite Duras.* Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

Cousseau, Anne et Denès, Dominique (textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras, Marges et transgressions.* Nancy: Collection le texte et ses marges, Presses Universitaires de Nancy, 2006.

David, Michel, *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance : psychanalyse de l'écriture,* Paris: Desclée de Brouwer, 1996.

Guers-Villate, Yvonne. *Continuité/discontinuité de l'œuvre durassienne,* Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Günther, Renate. *Le Ravissement de Lol V.Stein* and *L'Amant.* London: Grant and Cutler Ltd, 1993.

Ha, Marie-Paule, *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras and Barthes,* Albany: State University of New York Press, 2000.

Harvey, Stella et Ince, Kate. *Duras, femme du siècle.* Amsterdam: Rodopi, 2001.

Hill, Leslie. *Marguerite Duras, Apocalyptic desires.* London and New York: Routledge, 1993.

Kristeva, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie.* Paris: Gallimard, 1987, pp.227-65.

Pagès-Pindon, Joëlle. *Marguerite Duras.* Paris: Ellipses, 2001.

Papin, Liliane. *L'autre scène : le théâtre de Marguerite Duras.* Saragota: Anma Libri, 1988.

Pinthon, Monique, Kichenin, Guillaume et Cléder Jean. *Marguerite Duras,* Le Ravissement de Lol V.Stein, Le Vice-consul, India Song. Paris: Edition Philippe Lemarchand et Michèle Mirroir, Atlande, 2005.

Rodgers Catherine et Udris Raynalle. *Duras, lectures plurielles.* Amsterdam: Rodopi, 1998.

Saemmer, Alexandra et Patrice Stéphane (textes rassemblés par). *Les lectures de Marguerite Duras,* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2005.

Vircondelet Alain. *Marguerite Duras.* Paris: Editions Séghers, 1972.

________. *Marguerite Duras ou le temps de détruire.* Paris: Seghers, 1972.

Williams, James S. *The Erotics of Passage: Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras.* Liverpool: Liverpool University Press/ St Martin's Press, 1997.

_______ , *Revisioning Duras, Film, Race, Sex.* Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

Willis, Sharon. *Writing on the Body.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

b – Articles critiques

Antle, Martine, « Panoptisme et bureaucratie coloniale dans *Un Barrage contre le Pacifique », L'Esprit Créateur,* Vol.34, No.1 (Spring 1994), pp. 83-91.

Arnaud, Alain. « La transgression des genres » in *Duras femme du siècle,* ed Stella Harvey et Kate Ince, Amsterdam, New York: Rodopi, 2001, pp. 87-103.

Badir, Sélir. « *India Song* ou le temps tragique », *Cinémas,* Vol.5, Nos 1–2, pp. 123-34.

Bailey, Ninette, « Oublieuse Mémoire », *La Chouette,* No.6 (Janvier 1986), pp. 7-25.

Bécel, Pascale. « *Le Vice-Consul:* Colonial Mimicry and Partial Writing », *Cincinati Romance Review,* No.13 (1994), pp. 218-27.

_______ , « From *The Sea Wall* to *The Lover:* Prostitution and Exotic Parody », *Studies in 20th Century Literature,* Vol. 21, No.2 (1997), pp. 417- 32.

Blot-Labarrère, Christiane. « Marguerite Duras et le 'Nouveau Roman' », *L'Icosathèque,* No.16 (1999), pp. 127-53.

Bonhomme, Béatrice. « L'Ecriture de Duras ou la Récriture du Livre: *L'Amant de la Chine du Nord* ou *L'Amant* recommencé », *Revue des Lettres Modernes (Histoire des Idées et des littératures)* (1993), pp. 121-61.

Borgomano, Madeleine. « *L'Amant:* Une hypertextualité illimitée », *Revue des Sciences Humaines,* No.202, avril-juin 1986, pp. 67-77.

_________ . « Une écriture de 'nature indécise' » in *Marguerite Duras, La tentation du poétique.* Textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 15-29.

_________ . « La robe et l'écrit dans l'œuvre de Marguerite Duras » in F.Monneyron (Ed), *Vêtement et littérature.* Perpignan. Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

Broden, Thomas F. « Le costume de l'héroïne de *L'Amant,* les modes de l'entre-deux-guerres et Coco Chanel » in Anne Cousseau et Dominique Denès (textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras, Marges et Transgressions.* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2006, pp. 73-101.

Calle-Gruber, Mireille. « La scène, La Phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ? » in *Marguerite Duras, La tentation du poétique.* Textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 71-83.

Chester, Suzanne. « Writing the Subject : Exoticism/ Eroticism in Marguerite Duras's *The Lover* and *the Sea Wall* », in *Decolonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography,* ed. Sidonie Smith and Julia Watson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 436-57.

Cohen, Susan D. « Fiction and the Photographic Image in Duras » *The Lover, L'Esprit Créateur,* Vol.30, No.1 (Spring 1990), pp. 56-68.

Copjec, Joan. « *India Song/ Son nom de Venise dans Calcutta désert :* The compulsion to repeat », *October,* No.17 (1981), pp. 37-52.

Coureau, Didier. « Marguerite Duras - Jean-Luc Godard, Rencontres réelles et virtuelles: un entretien infini » in Anne Cousseau et Dominique Denès(textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras, Marges et transgressions.* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2006, pp 195-204.

Everett, Wendy. « The Art of fugue: the polyphonic cinema of Marguerite Duras » in James S. Williams. *Revisioning Duras, Film, Race, Sex.* Liverpool: Liverpool University Press, 2000, pp. 21-35.

Fauvel, Maryse. « Photographie et autobiographie: *Roland Barthes par Roland Barthes* et *L'Amant* de Marguerite Duras », *Romance Notes,* Vol.34 (1993), pp. 193-202.

Fedida, Pierre. « Entre les voix et l'image » in *Marguerite Duras,* ed. Barat and Farges, pp. 157-60.

Gaspari, Didier. «Du paradoxe à l'absence du genre: *L'Amour* de Marguerite Duras » in Anne Cousseau et Dominique Denès (textes réunis et présentés par). *Marguerite Duras, Marges et transgressions.* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2006, pp. 137-148.

Günther, Renate. « Female homoerotics and lesbian textuality in the work of Marguerite Duras » in James S.Williams. *Revisioning Duras, Film, Race, Sex.* Liverpool: Liverpool University Press, 2000, pp. 155-169.

Ha, Marie-Paule. « Duras on the Margins », *The Romantic Review,* Vol.83, No.3 (1993), pp. 299-320.

Heathcote, Owen. « Violence and Gender: Representation and Containment », *Journal of the Institute of Romance Studies,* No.5 (1997), pp. 255-60.

Holmlund, Christine. « Displacing Limits of Difference: Gender, Race, and Colonialism in Edward Said and Homi Bhabha's Theoritical Models and Marguerite Duras's Experimental Films », *Quarterly Review of Film and Video,* Vol.13, Nos 1-3 (1991), pp. 1-22.

Hsieh, Yvonne Y. « L'évolution du discours (anti)colonialiste dans *Un barrage contre le Pacifique, L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras » *Dalhousie French Studies,* No.35 (1996), pp. 55-65.

Huston, Nancy. « Erotic Literature in Postwar France », *Raritan,* Vol.12, No.1 (Summer 1992), pp. 29-45.

Ince, Kate. « *L'Amour La Mort:* The Eroticism of Marguerite Duras », in *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990,* ed. Alex Hughes and Kate Ince, Oxford, Berg, 1996, pp. 147-73.

Lydon, Mary. « The Forgetfulness of Memory: Jacques Lacan, Marguerite Duras and the Text », *Comparative Literature,* No.29 (1988), pp. 351-68.

Méaux, Danielle. « Ecriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras » in *Duras femme du siècle,* ed Stella Harvey et Kate Ince, Amsterdam, New York: Rodopi, 2001, pp. 145-159.

Meese, Elizabeth A. « Rewriting 'the Other' in Marguerite Duras's *The Lover'*, in *Ex(tensions): Refiguring the Other,* Urbana IL, University of Illinois Press, 1990, pp. 78-96.

Murphy, Carol J. « New narrative regions: The role of desire in the films and novels of Marguerite Duras », *Literature/Film Quarterly,* Vol.12, No.2 (1984), pp. 122-28.

Norindr, Panivong. « 'Errances' and Memories in Duras's Colonial Cities », *Differences,* Vol.5, No.3 (1993), pp. 52-78.

Truong Rootham, **Mireille M**. « Mère/Mère patrie : Marguerite Duras et le colonialisme », *FRONTENAC,* No.12 (1995), pp. 8-20.

Williams, James S. « All Her Sons: Marguerite Duras, Anti-literature and the Outside», *Yale French Studies,* No.90 (Winter 1996/97), pp. 47-70.

________. « The point of no return: chiastic adventures between self and other in *Les mains négatives* and *Au-delà des pages* » in *Duras, Lectures plurielles,* sous la direction de Catherine Rodgers et Raynalle Udris. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998, pp. 77-94.

4 – Sources internet

Ahlstedt, Eva. « Marguerite Duras et la critique postcoloniale », Université de Göteborg, Institut d'études romanes.
www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/HJC/HJC11-Ahlstedt
Date d'accès : 16/02/2006

Aronsson, Mattias. « L'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras – Deux forces opposées ». Göteborg Universitet, Romansk Forum. Nr.16 – 2002/2. XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo 12.-17. August 2002.
www.duo.vio.no/roman.Art.Rf-16-02/fra/Aronsen.pdf
Date d'accès: 16/02/2006

Borgomano, Madeleine. « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras: une zone de turbulences ». http:/revel.unice.fr/loxias/document.html ?id=29-95K
Date d'accès : 06/07/2004

Borgomano, Madeleine. « Une polyphonie?... du *Vice-consul* à *India Song* ». Nancy, 14 janvier 2006.
http://72.14.207/search?q=cache:P3bMxYmUvyMJ:www.atilf.fr/atilf/evenement/**...**
Date d'accès 16/02/2006

Dialogus
www.dialogus2.org/DUR/laphotographie.html
Date d'accès: 20/08/2007

Entretien entre Marguerite Duras et Label France
www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/labelfrance_5343/les-numeros-label-france_5570/1f35-pat...
Date d'accès : 21/04/2006

France diplomatie. "Marguerite Duras ou les miroirs de l'écriture. Entretien avec Laure Adler ». www.diplomatie.gouv.fr/.../marguerite-duras-les-miroirs-écriture-entretien-avec-laure-adler_32532-html-84k
Date d'accès 21/04/2006

Gervais-Zaninger Marie-Annick. « Voir et être vu chez Marguerite Duras ». Université de Nancy II. Journée Agrégation Duras 15 janvier 2006.
www.atilf.fr/atilf/evenement/JourneeEtude/Duras2006/magazinger.pdf
Date d'accès : 16/02/2006

II -

HANIF KUREISHI

1 – Corpus retenu

The Buddha of Suburbia. London: Faber and Faber, 1990.

Birds of Passage in *Hanif Kureishi: Plays 1*. London: Faber and Faber, 1992.

Borderline in *Hanif Kureishi: Plays 1.* London: Faber and Faber, 1992.

Outskirts in *Hanif Kureishi: Plays 1.* London: Faber and Faber, 1992.

The Black Album. London: Faber and Faber, 1995.

My Beautiful Laundrette in *Hanif Kureishi, collected screenplays 1.* London: Faber and Faber, 2002.

Sammy and Rosie Get Laid in *Hanif Kureishi, collected screenplays 1.* London: Faber and Faber, 2002.

2 – Hanif Kureishi par lui-même : Essais, ouvrages et scénarios cités ou consultés

The Faber book of pop (en collaboration avec Jon Savage). London: Faber and Faber, 1995.

Love in a blue time. London: Faber and Faber, 1997.

Midnight all day. London: Faber and Faber, 1999.

The Body. London: Faber and Faber, 2002.

Dreaming and scheming, reflections on writing and politics. London: Faber and Faber, 2002.

Intimacy. London: Faber and Faber, 2002.

London kills me in *Hanif Kureishi, collected screenplays 1.* London: Faber and Faber, 2002.

My son the fanatic in *Hanif Kureishi, collected screenplays 1.* London: Faber and Faber, 2002.

Something to tell you. London: Faber and Faber, 2008.

3 – Ouvrages et articles critiques cités ou consultés

a – Ouvrages critiques

Buchanan, Bradley. *Hanif Kureishi.* New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Gallix, François. *The Buddha of Suburbia, Hanif Kureishi*. Paris: Ellipses, 1997.

Kaleta, Kenneth.C. *Hanif Kureishi, postcolonial storyteller.* Austin: University of Texas Press, 1998.

Moore-Gilbert, Bart. *Hanif Kureishi,* Contemporary World Writers. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Porée, Marc. *Hanif Kureishi, the Buddha of Suburbia*. Paris: Didier Erudition – CNED, 1997.

Ranashina, Ruvani. *Writers and their work: Hanif Kureishi.* Plymouth: Nothcote House, 2002.

Thomas, Susie. *Hanif Kureishi, A reader's guide to essential criticism.* New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Yousaf, Nahem. *Hanif Kureishi's* the Buddha of Suburbia, *A reader's guide*. New York: Continuum, 2002.

b – Articles critiques

Appiah, Anthony K. « Identity crisis » (review of *The Black Album*), *New York Times,* Section 8, 17 Sept., 1995, 42.

Bald, Suresht Renjen. « Negotiating identity in the metropolis: generational differences in South Asian British fiction » in Russel King et al., eds, *Writing across worlds: literature and migration*. London: Routledge, 1995, pp. 70-88.

Ball, John C. « The semi-detached metropolis: Hanif Kureishi's London » ARIEL: *A review of international English literature* 27.4 (Oct., 1996): 7-27.

Baneth-Nouailhetas, Emilienne. « Karim/ Kim: mutations Kipliniennes dans *The Buddha of Suburbia* » , Q/W/E/R/Y : *Arts, littératures et civilisations du monde anglophone 7* (1997) : 183-90.

Barber, Susan Torrey. « Insurmountable difficulties and moments of ecstasy: Crossing class, Ethnic, and Sexual Barriers in the Films of Stephen Frears » in Lester Friedman, ed., *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started.* London: ULC Press, 1993.

Brookes, Richard, « Anger over Cuts to Kureishi's Film », *The Observer,* 11 May, 1997: 3.

Carey, Cynthia, « Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* as a Postcolonial Novel» *Commonwealth: Essays and Studies: Special Issue no SP4* (Dijon, France, 1997): 119-25.

Chastagner, Claude, « Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia* », *Etudes Britanniques Contemporaines* (Montpellier, France), 13 janvier 1998/ 1-10.

Chatterjee, Ranita, « An explosion of difference; the Margins of perception in *Sammy and Rosie Get Laid* », in Deepika Bahri and Mary Vasudeva, eds, *Between the lines: South Asians and Postcoloniality.* Philadelphia: Temple University Press, 1996, pp. 167-84.

Chaudhuri, Una, « The Politics of exile and the politics of home », in Patrick Colm Hogan and Lalita Pandit, eds, *Literary India: Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and Culture.* Albany, NY: State University of New York Press, 1995, pp. 141-9.

Cook, Pam, « *My Beautiful Laundrette* » (review). *Monthly Film Bulletin* 52.622 (November, 1985): 333.

Hashmi, Alamgir, « Current Pakistani Fiction », *Commonwealth Novel in English* 5.1 (1992): 59-64.

________ , « Hanif Kureishi and the Tradition of the Novel » *Critical Survey.* 5.1, 1993, pp. 88-95.

Helbig, Jörg, « Get Back to Where You Once Belonged : Hanif Kureishi's Use of the Beatles-Myth in *The Buddha of Suburbia* » in Wolfgang Klooss, ed., *Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English.* Amsterdam: Rodopi, 1998, pp.77-82.

Jones-Petithomme, Moya. « Hanif Kureishi : Identité(s) interculturelles(s) » *Etudes Britanniques Contemporaines 1* décembre 1992 : 31-43.

Lampel, Jean-Louis. « Karim Amir, passeur de frontiers (Kureishi entre les lignes de l'altérité) » in François Gallix. The Buddha of Suburbia, *Hanif Kureishi.* Paris: Ellipses, 1997, pp. 88-92.

Leith, William, « Sex, Drugs and a Mid-Life Crisis » (interview), *The Observer,* "Life" 23 March, 1997: 6-8.

Lindroth, Colette, « *The Waste Land Revisited: Sammy and Rosie Get Laid* », *Literature/Film Quarterly* 17.2 (1989): 95-8.

MacCabe, Colin, « Interview: Hanif Kureishi on London », *Critical Quarterly* 41.3 (1999): 37-56.

Malik, Sarita, « Beyond 'the Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s » in Andrew Higson, ed, *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema.* London: Cassell, 1996, pp. 202-15.

Manferlotti, Stefano, « Writers from Elsewhere » in Ian Chambers and Lidia Curti, eds, *The Postcolonial Question: Common Skies, Divided Horizons.* London: Routledge, 1996, pp. 189-98.

Mohanram, Radhika, « Postcolonial Spaces and Deterritorialized (Homo)Sexuality: The Films of Hanif Kureishi », in Gita Rajan and Radhika Mahanram, eds, *Postcolonial Discourses and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism.* London: Greenwood Press, 1995, pp. 117-34.

Moore-Gilbert, Bart, « Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia:* Hybridity in Contemporary Cultural Theory and Artistic Practice », Q/W/E/R/T/Y: *Arts, Littératures and Civilisations du Monde Anglophone 7* (Octobre, 1997): 191-208.

________. « London in Hanif Kureishi's films: Hanif Kureishi in interview with Bart Moore-Gilbert », Kunapipi, XXI.2 (1999): 5-14.

Quart, Leonard, « The Politics of Irony: The Frears-Kureishi Films » (1992), in Wheeler Winston Dixon, ed, *Reviewing British Cinema 1900-1992: Essays and Interviews.*New York: State University of New York Press, 1994, pp. 241-8.

Ray, Sangeeta, « The Nation in Performance: Bhabha, Mukherjee and Kureishi » in Monika Fludernik, ed, *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth Century Indian Literature.* Tübingen, Germany: Stauffenburg, 1998, pp. 219-38.

Sandhu, Sukhdev, « Pop Goes the Centre: Hanif Kureishi's London », in Laura Chrisman and Benita Parry, eds, *Postcolonial Theory and Criticism.* Cambridge: Brewer, 1999, pp. 133-54.

Schoene, Berthold, « Herald of Hybridity: The Emancipation of Difference in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* » *International Journal of Cultural Studies* 1.1 (1998): 109-27.

Siary, Gérard, « Identité Optionelle/ Identité Bloquée: *The Buddha of Suburbia* de Hanif Kureishi's (sic) et *The Remains of the Day* de Kasuo Ishiguro » *Etudes Britanniques Contemporaines* (Montpellier, France), 13 janvier 1998: 51-6.

Spivak, Gayatri C, « In Praise of *Sammy and Rosie Get Laid* » *Critical Quarterly* 31.2 (1989): 80-8.

_________, « *Sammy and Rosie Get Laid* », in *Outside in the Teaching Machine* (London: Routledge, 1993): 243-54.

Yousaf, Nahem, « Hanif Kureishi and 'the Brown Man's Burden'», *Critical Survey* 8.1 (1996): 14-25.

III –

1 - Ouvrages critiques généraux cités ou consultés

Allemand, Roger-Michel. *Le nouveau roman*, Thèmes et études. Paris: Armand Colin, 1999.

Angel-Perez, Elisabeth. *Histoire de la littérature anglaise*, Les fondamentaux. Paris: Hachette Supérieur, 1994.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. *The empire writes back, theory and practice in post-colonial literatures.* London: Routledge, 1989.

Aumont, Jacques et Marie Michel. *L'analyse des films.* Paris: Nathan Université, 1988.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978 pour la traduction française.

__________ . *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris: Editions Gallimard, 1970 pour la traduction française.

__________ . *The Dialogic Imagination.* Texas: Texas University Press, 1981.

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick et Constant, Raphaël. *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1993.

Berthelot, Francis. *Le corps du héros, pour une sémiologie de l'incarnation romanesque.* Paris: Nathan, 1997.

Beylie, Claude. *Une histoire du cinéma français*. Bologne: Larousse, 2000.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* London: Routledge, 1994.

________ , *Nation and Narration.* London: Routledge, 1990.

Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial literature.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

Brunel, Pierre. *La littérature française aujourd'hui*. Paris: Vuibert, 1997.

Chakravarty, Suhash. *The Raj Syndrome: A Study in Imperial Perceptions.*New Delhi: Penguin, 1989.

Chamoiseau, Patrick. *Ecrire en pays dominé*. Paris: Editions Gallimard, 1997.

Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

Chrisman, Laura et Williams, Patrick. *Colonial discourse and postcolonial theory*. London: Patrick Williams et Laura Chrisman, 1994.

Clerc, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan Université, 1993.

Collot, S. *Les lieux du désir*. Paris: Seuil, 1968.

Coussy D, Labbé E, Fabre M et G. *Les littératures de langue anglaise depuis 1945, Grande Bretagne, Etats-Unis, Commonwealth*. Paris: Editions Nathan, 1988.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme.* Paris: Presses Universitaires de France, 3ème édition, 1999.

Dugast-Portes, Francine. *Le nouveau roman, une césure dans l'histoire du récit, une « révolution » littéraire, une autre vision du sujet, du monde et de ses représentations*. Paris: Nathan Université, 2001.

L'entre-deux, Les Cahiers Forell, UFR Poitiers, n°6, mars 1996.

Fludernik, Monika, ed., *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth Century Indian Literature* (Tübingen: Stauffenberg, 1998)

Frey F, Goliot-Lété A, Vanoye. *Le cinéma*. Paris: Nathan, 1998.

Gallix, François. *Le roman britannique du XXème siècle, modernistes et postmodernes.* Paris: Masson, 1995.

Genette, Gérard. *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.

_________ , *Palimpsestes.* Paris: Seuil, 1982.

Greenberger, Allen J. *The British image of India, a study in the literature of imperialism 1880-1930*. London: Verso, 1998.

Grellet, Françoise et Valentin, Marie-Hélène. *An introduction to English literature, from Philip Sidney to Graham Swift.* Paris: Hachette Supérieur, 2000.

Gurr, Andrew. *Writers in exile, the identity of home in modern literature*. Brighton: The Harvester Press Limited, 1981.

Higson, Andrew. *Waving the flag, Constructing a national cinema in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hill, John. *British cinema in the 1980's, issues and themes*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan Université, 2000.

Joshi, A.N. *The West looks at India.* New Delhi: Prakash Book Depot, 1969.

Kipling, Rudyard. *The Jungle Books.* London: Penguin Popular Classics, 1994.

Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1995.

___________ . *Soleil noir, dépression et mélancolie.* Paris: Folio Essais, 1987.

Kundera, Milan. *L'Art du roman.* Gallimard: Paris, 1986.

Lecarme, Jacques et Lecarme-Taboune Eliane. *L'autobiographie.* Paris: Armand Colin, 1999.

Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1998.

_________ , *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1996.

Mahood, M.M. *The colonial encounter, a reading of six novels*. London: Billing and sous Ltd, 1977.

McLead, John. *Beginning postcolonialism.* Manchester: Manchester University Press, 2000.

Memmi, Albert. *The Colonizer and the Colonized.* Boston: Beacon, 1965.

Mittérand, Henry. *Le corps féminin et ses clôtures,* in *Le regard et le signe,* vol 8, n°4, 1987.

Mohannam, Radhika et Rajan, Gita. *Postcolonial discourse and changing cultural contexts, theory and criticism.* Westport: Greenwood Press, 1995.

Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics.* London: Verso, 1997.

Naipaul, V.S. *The mimic men a novel*. New York: Vintage, 2001.

Ngugi wa Thiong'o. *Decolonizing the Mind.* Heinemann, 1986.

________ , *Moving the Centre.* James Currey, 1993.

Parry, Benita. *Delusions and discoveries, India in the British imagination, 1880-1930*. London: Verso, 1998.

Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité,* collection Lettres Sup. Paris: Nathan Université, 1996.

Pinel, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris: Nathan Université, 1993.

Pruner, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Nathan Université, 2003.

Renouard, Michel. *La littérature indienne de langue anglaise*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Rey, Pierre-Louis. *Le roman*. Paris: Hachette Supérieur, 1997.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction, Contemporary Poetics.* London: Routledge, 1994.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman.* Paris: Gallimard, 1964.

Rubin, David. *After the Raj, British novels of India since 1947*. Hanover et London: University of Press of New England, 1986.

Rushdie, Salman. *Imaginary homelands, essays and criticism 1981-1991*. London: Penguin Books, 1991.

Sabbah, Hélène. *La rencontre dans l'univers Romanesque.* Paris: Hatier, 1987.

Said, Edward W. *Orientalism*, Western Conceptions of the Orient. London: Penguin Books, 1995.

Sarraute, Nathalie. *L'Ere du soupçon.* Paris: Folio Essais, 1987.

Serceau, Michel. *Etudier le cinéma*. Paris: Editions du Temps, 2001.

Sibony, Daniel. *L'Entre-deux, l'origine en partage.* Paris: Seuil, 1996.

Stalloni, Yves. *Ecoles et courants littéraires,* collection Lettres Sup. Paris: Nathan Université, 2002.

Suleri, Sara. *The Rhetoric of English India.* Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Valentin, Marie-Hélène. *Le monde anglophone*. Paris: Hachette Supérieur, 2001.

Valette, Bernard. *Esthétique du roman moderne,* collection fac littérature. Paris: Nathan Université, 1993.

Viart, Dominique. *Le roman français au XXème siècle,* collection les Fondamentaux. Paris: Hachette Supérieur, 1999.

Walsh, William. *Indian Literature in English.* Harlow: Longman, 1990.

Young, Robert J.C. *Colonial desire, hybridity in theory, culture and Race*. London: Routledge, 1996.

2 - Articles critiques généraux cités ou consultés

Ahmad, Aijaz, « The Politics of Literary Postcoloniality », *Race and Class* 36.3 (1995): 2-20.

Bhabha, Homi, « Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism » in Francis Barker et al., (eds), *The Politics of Theory.* Colchester: University of Essex, 1983.

________ , « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, 28 Spring, 1984, pp. 125-33.

________ , « The Other Question » in *The Sexual Subject: A Screen Reader,* ed. Mandy Merck. Routledge, 1992.

Eagleton, Terry, « Nationalism, Irony and Commitment » in Terry Eagleton et al., *Nationalism, Colonialism and Literature.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, pp. 23-42.

Rushdie, Salman, « The Empire Writes Back with a Vengeance », *The Times*, 3 July 1982: 8.

Slemon, Stephen. « Carnival and the Canon », *Ariel* 19/3 July 1988, pp. 59-75.

Spivak, Gayatri C, « Can the Subaltern Speak? » in Patrick Williams and L.Chrisman, eds, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*.Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 66-111.

3 – Sources internet

a – Créolité et métissage

afrik.com. “From the heart of Europe to the heart of Africa”. Mardi 3 août 2004 par David Cadasse.
http:/www.afrik.com/article7507.html
Date d’accès : 24/03/2006

Créolité. Wikipédia.
http:/en.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%A9olit%C3%A9
Date d’accès: 24/03/2006

DITL, Dictionnaire International des Termes Littéraires. Mode article. Métissage/Mestisaje/Interbrooding
http://www.ditl.info/arttest/art15276.php
Date d’accès : 24/03/2006

Loxias. Loxias 9 Littératures d'Outre-mer : *« Une ou des écritures créoles ?*sous la direction de Odile Garnier. 15 juin 2005.
http:/134.59.6.81/loxias/sommaire.html ?id=160
Date d'accès : 24/03/2006

Marianne-en-ligne.fr. Dossiers « Littérature Créolité et métissage ont le vent en poupe » le 06/10/2004 par Patrick Girard
http://www.marianne-en-ligne.fr/dossier/e-docs/00/00/11/76/document_article_dossie. Date d'accès 24/03/2006

Marianne-en-ligne.fr. Dossiers « Métissage et littérature » le 06/10/2004
http:/ :ww.marianne-en-ligne.fr/dossier/e-docs/00/00/11/7F/document_dossier.phtml
Date d'accès : 24/03/2006

« Le métissage et la littérature ». Jeudi 23 mars 2006, Université de Bourgogne, Dijon.
http:/www.fabula.org/actualities/article13629-php
Date d'accès : 24/03/2006

b – Les femmes et le féminisme

Documents. « Féminisme : les mouvements féministes des années 60's à nos jours » par Stéphane Dassouville.
http:/www.penelopes.org/archives/pages/docu/memoire/mouv2.html
Date d'accès : 21/04/2006

« Le féminisme selon l'encyclopédie Universalis. « Femme- Le féminisme des années 1970 dans l'édition et la littérature ».
http:/www.journée-de-le-femme.com/feminismeseloencyclo1.html
Date d'accès : 03/08/2006

c – Etudes postcoloniales à l'uNiversité de Emory (USA)
(Site Web sous la direction de Deepika Bahri)

www.english.edu/Bahri
Date d'accès : 15/03/2004

d – Au sujet du réalisateur Ken Loach

www.museum.tv/archives/etv/L/html/loachken/loachken.htm
Date d'accès : 04/05/2008